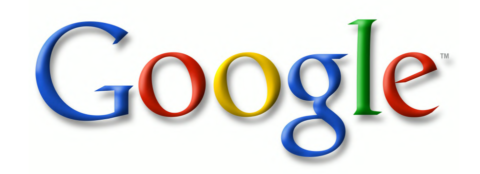
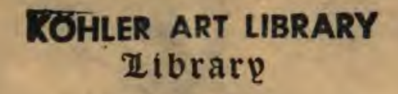
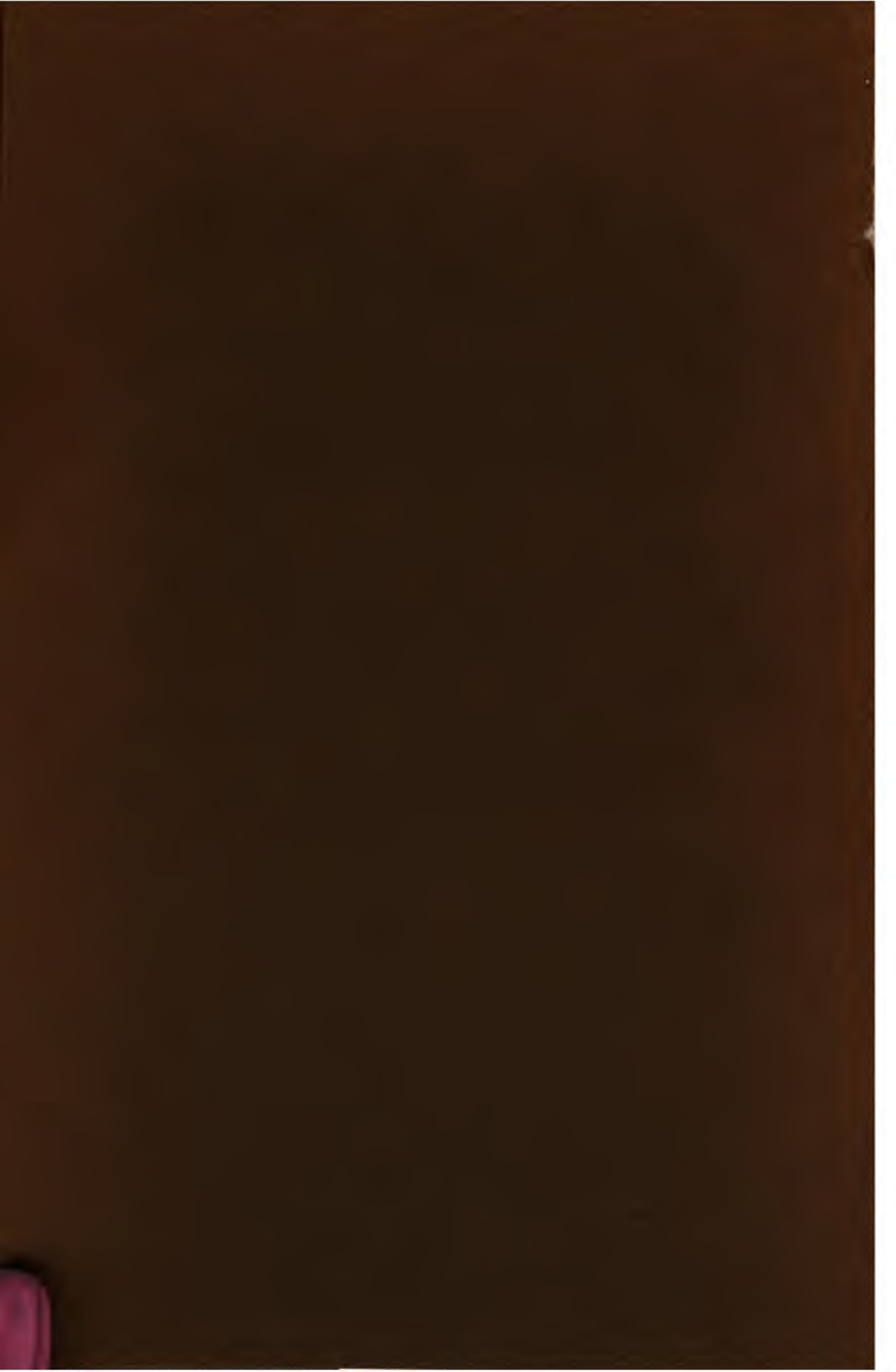








Psychologie
des
Kunstsammelns
von
Adolph Donath

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Band 9

PSYCHOLOGIE DES KUNSTSAMMELNS

von

Adolph Donath

Mit 50 Abbildungen im Text

BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1911

Paris:
Haar & Steinert, 21 Rue Jacob.
Mailand:
U. Hoepli, Corso Vitt. Eman. 37.
St. Petersburg:
Indust. & Handelsges. M. O.
Wolff, Newski-Prosp. 13.

London:
D. Nutt, W. C. 57—59, Long Acre.
New York:
E. Steiger & Co., 25 Park Place.
Buenos Aires:
Gmo. van Woerden & Cia.

Published September 1911.

Vorwort.

Dieses Buch ist ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Sammelwesens und eine knappe Darstellung der wichtigsten Phasen des immer größer werdenden internationalen Kunstmarkts. Welche Unsumme von Kleinmaterial und Arbeit hier zu bewältigen war, werden die Kenner zu beurteilen wissen.

Ich habe bei den Museen, Sammlern, Kunsthäusern und Kunsthändlern viel Entgegenkommen und Anregung gefunden und statte ihnen allen hiermit meinen Dank ab. Vor allem dem Generaldirektor der kgl. Museen zu Berlin, Exzellenz Wilhelm Bode, dem Direktor des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Otto von Falke, dem Direktor des kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Max J. Friedländer, dem Kunsthistoriker des Hauses Lepke zu Berlin, Hans Carl Krüger. Ferner danke ich für die bereitwillige Überlassung wertvollen Reproduktionsmaterials dem kgl. Kunstgewerbemuseum, dem kgl. Kupferstichkabinett und dem kgl. Münzkabinett zu Berlin, dem Victoria and Albert-Museum (South Kensington Museum) in London, dem Kunstgewerblichen Museum in Prag; den Sammlern Prof. Dr. Ludwig Darmstaedter, Generaldirektor O. Gerstenberg und Generalkonsul Julius Gustav Licht in Berlin, Marie Agath in Breslau, Erich Kühnscherf in Dresden, Fritz Gans und August de Ridder (†) in Frankfurt a. M., Dr. Antoine-Feill und Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg, Albert Freiherr von Oppenheim in Köln, Thomas Knorr in

München, Albrecht Ritter von Kubinsky und Dr. A. von Miller-Aichholz in Wien; den Kunsthäusern und Kunsthändlern Amsler und Ruthardt, Dr. Philipp Lederer, Rudolph Lepke und Gaston von Mallmann in Berlin, J. und S. Goldschmidt in Frankfurt a. M., Christie in London, Jacques Seligmann in Paris. Schließlich danke ich noch den Künstlern Alexander Eckener (Stuttgart) und Joseph Myslbek (Prag) für die gütige Erlaubnis zur Reproduktion zweier Originalwerke, sowie meinem Verleger für die freundliche Anregung zur Publikation dieses Buches.

Berlin, den 15. August 1911.

Adolph Donath.

Inhaltsverzeichnis.

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig.

Der Trieb zum Kunstsammeln.

Niemals ist der Trieb zum Kunstsammeln stärker gewesen als in unseren Tagen. Mit der rapiden Entwicklung der Technik, dem fast riesenhaften Emporschießen der geschäftlichen Großunternehmungen, die über Länder und Meere reichen, mit der immer weiter um sich greifenden Spekulation der amerikanischen Millionäre und Multimillionäre wachsen die Begierden, die Wünsche, die Ansprüche. Das Geld hat scheinbar seinen Wert verloren. Aber die Zinsen und Zinseszinsen, die nicht die Technik, nicht der Welthandel absorbiert, können nicht brach liegen, müssen — nach menschlichen Begriffen — einer Welt zugute kommen, die abseits vom Brausen der Maschinen liegt: der Welt des Geistes, der Wissenschaften, der Künste. Um diese nun werben die Zinsen und Zinseszinsen, die nicht der Welthandel zu verschlingen vermag. Neue Forschungsinstitute werden gegründet, neue Forschungsgebiete erschlossen, neue Kunstsammlungen angelegt. Besonders um die Kunst entspinnen sich Kämpfe von siedender Hitze. Die äußeren Werte des Geldes ringen um die inneren der Kunst.

Man sammelt. Sammelt mit einem Riesenaufwand an Mitteln, der im Moment verblüfft, schafft „Preise“, die oft enorm und phantastisch sind, und erobert so, da die Geldkräfte nicht versiegen, Kunstwerte, die sonst unbezahlbar scheinen. Das aber ist scharf auseinanderzuhalten: jegliche Kunstgattung hat in jeglicher Variation ihren sogenannten „M a r k t w e r t“, Preise, die sich im Verlaufe der Jahrzehnte aus den Angeboten bei den öffentlichen

Verkäufen gebildet haben und die dann später gleichsam als Unterlage dienen. Aber unter den Gruppen fast jeglicher Kunstgattung sind Dinge von so erlesener Qualität, daß wir manchen von den Riesenpreisen, die man heute zahlt, wohl verstehen können. Und da die kunstwissenschaftlich erprobten Qualitäten zumeist in „festen Händen" sind, da heute die Raffael, Rembrandt und Velasquez, die altdeutschen Holzskulpturen und Steine, die Emails und Gläser der Renaissance, die Majoliken und Textilien, die frühen und tadellosen Abdrücke Dürerscher und Rembrandtscher Blätter nichts weniger als häufig zu kaufen sind, müssen die Museen, Sammler und Händler an die Stücke herangehen, müssen, um ihre Bestände komplettieren zu können, für besondere Qualitäten besondere Preise zahlen.

Kunst ist gleichbedeutend mit Kultur. Aber was schlechthin „Kultur" heißt, ist ohne Kunst nicht zu denken. Die tausendfältigen Fangarme der Kunst tasten sich an die zartesten Nervenendchen heran, machen sie zittern, schwingen. Tausend Empfindungen und Gefühle werden plötzlich lebendig, wecken das Interesse an dem Kunstgebilde, das greifbar und doch noch wie verschleiert vor uns liegt. Und das Interesse verdichtet sich, je näher wir vordringen, je intensiver uns die Materie des Kunstwerks beschäftigt. Der „Wille", es zu besitzen, erwacht. Ungehemmt dringen die Gefühle vor, bis der Wille zum „Entschluß", zur Tat wird. Das Kunstwerk ist unser. Wir freuen uns, es erworben zu haben, und genießen stolz seine Schönheit. Aber das eine Stück füllt uns nicht aus, der Trieb nach Gleichartigem, Gleichwertigem wird stürmischer, wird zur Leidenschaft, und mit dieser paart sich harmonisch der Trieb zur „Erkenntnis" dessen, was man gesammelt hat. Das eben sind die richtigen Sammler, die nicht bloß leidenschaftlich die Erwerbung eines Kunstwerks betreiben, vielmehr darauf hinzielen, in klugem Erfassen der Wesenheit der Kunst ihre erzieherische Bedeutung und sozialen Zwecke zu erkunden.

Das ist im allgemeinen der Gang des Prozesses, der sich innerlich abspielt: durch das Sehen eines Kunstwerks, die ästhetischen

Gefühle, die es auslöst, durch den alle Sinne bestrickenden Genuß am Schönen schwillt der Trieb zum Sammeln an. Literarische Anregungen mögen vorausgegangen sein, oder die Eitelkeit, mit andern, die da sammeln, gleichen Schritt zu halten, oder der Ehrgeiz, bestes an Kunst zu besitzen, um es dauernd genießen und studieren zu können. Der bloße „Kunstgeschmack", den die ästhetische Empfindung erzeugt, macht nicht den Sammler. Plinius der Jüngere, der ein „schwacher Dilettant" ist, kauft einfach nur deshalb eine korinthische Statue, weil sie „das Auge eines Künstlers fesseln und den Laien erfreuen kann". Aber Goethe, den die Kunst tiefer bewegt, ist, als er in Marie Einsiedeln ein „vollkommenes Exemplar" des Schongauerschen Stiches „Das Abscheiden der Maria" sieht, dergestalt „ergriffen", daß er „die Begierde, das gleiche zu besitzen, den Anblick immer wiederholen zu können — es mag noch so viel Zeit dazwischen verfließen — nicht wieder loswerden" kann. Und er gesteht ein, daß er später nicht eher nachgab, als bis er gleichfalls zu einem trefflichen Abdruck dieses Blattes gelangte.

Bei all den treibenden Momenten des Kunstsammelns, dem inneren Genießen, dem Ehrgeiz, der Eitelkeit, dem Wissensdrang ist nicht zuletzt der Zufall ausschlaggebend. Der Zufall rüttelt die Temperamente auf, wenn er uns mit einem Male ein Kunstgebilde erschauen läßt, das uns gefällt, uns anregt. Und er hat oft schon — wir haben Beispiele genug — ganze Generationen von Sammlern geschaffen, denen das Kunstsammeln eine Art von Lebensaufgabe war, die sich dann auch ihren Nachkommen mitteilte, sich gewissermaßen vererbt hat. Diese eingefleischten Sammler leben oft in einer Welt der Ekstase. Man mag sie vielleicht Sonderlinge nennen, aber gerade sie bilden oft — ich möchte hier ein Wort des Naturwissenschaftlers Wilhelm Bölsche gebrauchen — die „Reservearmee der Wissenschaft". Ihr verdanken die Museen, diese Stätten höchster Kulturäußerungen, nicht selten die interessantesten Anregungen und, was um so dankenswerter ist, oft auch ihre reichere und raschere Entfaltung.

Diese eingefleischten idealen Sammler sind, wie die Händler, zumeist findige Praktiker des Sammelns. Sehr richtig sagt Georg Hirth in seiner „Kunstphysiologie", daß „die denkbar umfassendste literarische Bildung nicht ausreicht, die durch tausendfältige Anschauung erworbene Findigkeit zu ersetzen. Diese Findigkeit besteht eben zum größten Teil in dem sicheren reflexartigen Einspringen älterer Bilder und Vorstellungen, oder sagen wir gleich: in automatischen Assoziationen."

Um nun diese praktische Seite des Sammelns sich anzueignen, muß der Sammler nicht nur wissenschaftlich die Form und Entwicklung des Kunstwerks studieren, sondern durch rastlose Vergleichung der Dinge in die einzelnen Techniken Einblick gewinnen, um sich vor Fälschungen halbwegs zu sichern, muß den Markt als solchen verfolgen, um über seine Hausse und Baisse gründlich orientiert zu sein. Der Sammler muß sich als Sammler fühlen, darf nicht, gleich den amerikanischen Trustmagnaten — den meisten von ihnen wenigstens —, im Kunstsammeln eine dem Luxus dienende Mode sehen, sondern eine seit Jahrhunderten, ja seit Jahrtausenden wirkende Kulturmission.

Ich möchte die Sammler nun in zwei Hauptgruppen teilen: in Universalsammler und in Spezialsammler. In dieser ersten Gruppe, die sich neben Bildern alter und moderner Meister für Graphik und Plastik, für Kunstgewerbe und Kuriositäten, Medaillen und Münzen, Autographen und Bücher interessiert, gibt es wieder eine Kategorie, die trotz ihrem universellen Sammeleifer doch oft ihr Hauptaugenmerk auf eine bestimmte Kunstgattung richtet, Sammler, die, ich möchte sagen, durcheinander kaufen, die aber, ihrem Verständnis und Wissen entsprechend, die Malerei dem Kunstgewerbe (in weitestem Umfang) vorziehen und umgekehrt. Ebenso steht in den Kolonnen jener, die wir Spezialsammler nennen, eine ganz stattliche Menge von Kennern, die gewissermaßen zur „Erholung" Gebiete betreten, auf denen sie eigentlich Fremde sind.

Zur Klasse der Spezialsammler stellen heute die Graphik- und Porzellansammler das größte Kontingent. Am besten haben es

freilich die Graphiksammler. Es scheint zwar heute, da die Nachfrage nach den alten Meisterholzschnitten, Stichen und Radierungen von Tag zu Tag zunimmt, kaum mehr bequem, erstklassige Abdrücke zu erschwinglichen Preisen zu kaufen, aber es gibt — die Tatsachen sprechen dafür — immer noch günstige Kaufgelegenheit genug. So können sie, um ihre Schätze zu bereichern, etwa mindere „Zustände" von alten Radierungen durch schärfer und wärmer wirkende ersetzen, arg beschnittene Exemplare etwa durch solche mit tadellosem Rand. Ich kenne Sammlungen, die durch derlei „Verbesserungen" im Laufe von wenigen Jahren sehr ansehnlich wurden. Und selbst die Sammler von Porzellanen können heute noch, trotz den Riesenpreisen, die man im letzten Jahrzehnt für Stücke von Rang bezahlt hat, immer noch mindere Qualitäten mit qualitätsstärkeren Stücken vertauschen. Denn der Markt bringt infolge der Riesenpreise immerzu Kollektionen ans Licht, die bisher ängstlich gehütet wurden.

Viel schwereren Stand haben die Sammler von erstklassigen alten Bildern. Kunsturteile, die seit Jahrzehnten geprägt sind, scheinen plötzlich wie weggewischt; Kunstwerte, die längst gefestet sind, über Nacht herabgesetzt. Denn da kommt eines Tages einer, der „neue" Lehren verkündet, neue Theorien aufstellt, Meister, die etwas galten, augenblicks erdrosselt, Bilder, die Generationen überdauert haben, schlankweg für falsch erklärt. Doch den Museen geht es nicht besser als den Privatsammlern, und das mag für diese ein Trost sein. Allerdings haben viele von ihnen das stärkste Mittel in Händen, den Gegner sofort zu entwaffnen: die Provenienz des betreffenden Kunstwerks. Denn vor der Provenienz beugen sich selbst die verwegensten Neuerer. Sie ist ein unerschütterliches Dokument, das durch Dokumente bezeugt wird. Wer heute das Glück hat, Bilder sein eigen zu nennen, die einst zur Beckford-Kollektion, zur Marlborough-, Hope- oder Ashburton-Sammlung gehörten, Sammlungen also, die von Kennern hundertmal gesiebt und mikroskopiert sind, dem werden die temperamentvollsten Bilderstürzer kaum etwas anhaben können. Dann aber sind natürlich auch Sammler da, die kraft ihrer eigenen Kennerschaft oder

dank ihrer Beziehungen zu Museumsautoritäten den Mut besitzen, Objekten, denen der Stempel hehrer Provenienz nicht eingeprägt ist, jenen Ehrenplatz einzuräumen, den sie ihrer Qualität wegen verdienen.

Zu der Armee der Sammler haben neben den Königen und Fürsten, Diplomaten und Diplomatinnen, Großkaufleuten und Rentieren fast immer auch die Schaffenden selbst gezählt. In der „prächtigen" Stadt Antwerpen „besitzet der Herr Rubens eine vortreffliche Kunstkammer, worinnen eine große Anzahl vieler Raritäten zu besehen"; in Amsterdam bringt Rembrandt — das Inventar von 1656 besagt es — eine Sammlung zusammen, in der wir, von niederländischen und flämischen Meistern abgesehen, Gemälde von Raffael, Michelangelo, Mantegna, Ribera, Graphik von Dürer, Holbein, Schongauer und neben einem antiken Laokoon im großen Atelier des Meisters eine Knabenfigur von Michelangelo finden. Boulle, der Kunsttischler der Régenceepoche, sammelt mit Vorliebe Graphik — sie dient seinen kunstgewerblichen Zwecken —, und kaum ein Jahrhundert später vervollständigt Goethe durch Ankäufe auf Nürnberger Auktionen seine „liebwerthesten" Sammlungen von Münzen und erwirbt daneben eine bedeutende Kollektion von Majoliken, „welche ihrem Verdienst nach unter neueren Kunstwerken sich allerdings zeigen dürften". Und Chr. Schuchardt, der 1848 Goethes Kunstschätze katalogisiert, betont, daß der Dichter „seine Sammlungen benutzt habe, daß sie ihm beständig Stoff zur Kunstbetrachtung und Mitteilung boten..."

In Frankreich wieder sammelt Balzac, sammelt Sardou. Mit den ersten paar hundert Mark, die sein erster Theatererfolg trägt, kauft der Autor der „Madame Sans-Gêne" ein silbernes Tafelgefäß, das er seit Monaten im Schaufenster eines Antiquars mit gierigen Blicken verfolgt hat, und begründet damit seine große Sammlung an Kunstgewerbe der Renaissance; Coquelin d. Ä. widmet sich den französischen Malern des 19. Jahrhunderts — sie bringen ihm 1906 in der Galerie George Petit 403 500 Fr. —, und ein Jahr vorher werden in London die Kunstschätze Sir Henry Irvings

versteigert. Fast um die gleiche Zeit vergrößert der Berliner Kollege des englischen Schauspielers, Adalbert Matkowsky, seine wertvolle Sammlung, indem er auf seine Prunkschränke der Renaissance Berliner Majoliken stellt, Augsburger Silberhumpen und rheinisches Steinzeug.

Von den Sammlungen, die unsere Dichter von heute ihr Eigen nennen, möchte ich bloß die Uhrensammlung der Marie von Ebner-Eschenbach nennen. „Diese kleinen Instrumente“ haben die Dichterin von jeher lebhaft interessiert. Sie schreibt mir darüber (am 8. Februar 1911) in einem ihrer kostbaren Briefe:

> „Ich wollte den Weg kennen, den sie durchschreiten mußten, um es zu ihrer jetzigen Vollkommenheit zu bringen, erwarb einige Stücke, ließ mich durch einen guten Uhrmacher, Herrn Hartel, in der leicht erlernbaren Kunst, sie zu reinigen und wieder zusammenzusetzen, unterrichten. Alte Uhren wurden damals nicht besonders geschätzt, waren billig zu erwerben. Herr Hartel brachte oft sehr hübsche Stücke, die in meinen Besitz übergingen, „zur Stunde“ mit. Die schönsten verdankte ich aber bald der Großmut meines Bruders Adolf (Graf Dubsky, † 2. August 1911), der sehr kunstverständig ist und den Grund zu der Sammlung legte, die allmählich meine Freude wurde, an deren Entstehen ich aber gar wenig Verdienst habe. Sie umfaßt jetzt beinahe 300 Stück“ . . .

Wir könnten die Reihe der Schaffenden, die da sammeln, fortsetzen, könnten von den Trieben sprechen, die sie zu Sammlern gemacht haben, könnten erzählen, wie Ludwig Knaus aus seinen Niederländern schöpfte, wie Max Liebermann seinen Manet studiert, wie Peter Nansen, der dänische Poet, für Kuriositäten schwärmt, für Pfeifenköpfe und Kämme, oder wie fleißig Richard Strauß, der „Salome“-Strauß, Auktionen besucht, um „Primitive“ zu kaufen. Aber wir wollten aus der langen Reihe der Kunstmenschen nur einige Namen herausgreifen, um zu zeigen, daß sich die einen der Anregung halber eine künstlerische Umgebung schufen, während es die andern, gleich Goethe, einfach in ihrer

„Natur“ haben, „das Große und Schöne willig und mit Freuden zu verehren“.

Aber der Trieb zum Kunstsammeln steckt fast in jeder Intelligenz, die sich darüber klar geworden ist, daß Kunst Schönheit bedeutet. Nur äußere Momente hemmen ihn oft. Zwischen den Trieb und die „Tat“ schiebt sich, bildlich gesprochen, das Geld. Denn Kunstsammeln ist kein billiges Vergnügen, ist sozusagen ein Privileg der Reichen. Daß aber trotzdem die große Allgemeinheit hieraus ihre ideellen Gewinne zieht, das beweist oft genug die Entwicklungsgeschichte des Sammelwesens von den frühesten Anfängen an bis auf unsere Tage.

Die Entwicklung des Kunstsammelns.

I.
Die Sammler des Altertums.

Schon die Despoten des Orients haben gesammelt. Jahrhunderte vor der Blütenepoche der Griechen, in der man die Kultustempel mit Statuen schmückte und in den Tempelschatzhäusern die prunkvollen Arbeiten künstlerischen Fleißes zusammentrug. In Ägypten und Babylonien. Ein intensiveres Kunstsammeln begann erst im antiken Griechenland. Die Agonaltempel der Griechen bildeten gleichsam ihre „Museen", deren einzelne Stücke genau verzeichnet wurden, und auch die Schatzhäuser, die sich an die Tempel anschlossen, hatten ihre Kunstinventare. Privatsammler freilich gab es weder zu Solons Zeit noch unter Perikles, Was damals der einzelne für die Kunst getan hat, tat er für die Allgemeinheit, für den Staat, für die Gottheit, deren Wesen er gleichwie etwas empfand, das mit dem inneren Wesen der Kunst verwandt, ja vereint schien. Als Perikles 438 v. Chr. das Pantheon wiedererstehen läßt und Phidias das Bild der Athene formt, wendet das Volk allein für das Gold, das der Meister braucht, 44 Talente auf. Das sind 207 460 Mark.

Das vierte Jahrhundert zeigt schon ein anderes Gesicht. Kunst und Kunsthandwerk dienen jetzt nicht nur dem Gemeinwesen, sondern den Zwecken der „Edlen". Das Privathaus der Griechen, in dem noch vor hundert Jahren die Einfachheit wohnte, verändert

seinen Charakter. Maler, Bildhauer, Kunstgewerbler arbeiten für Private, und die Könige und Fürsten berufen sie an ihre Höfe. Archelaos von Makedonien, des Euripides Gönner, bietet Zeuxis, von dem sein Kollege Apollodor zu sagen pflegte, er habe „seinem Lehrmeister die Kunst entwendet und trage sie bei sich“, den stattlichen Preis von etwa 40 000 Mark, damit er seinen Palast mit Gemälden schmücke, Artemisia von Karien versammelt um sich die Künstler Bryaxis, Scopas, Timotheus und Leochares, um ihrem Gemahl Mausolos das Riesengrabmal zu Halikarnaß zu setzen, und nicht lange nachher läßt sich Alexander der Große von Lysippos in Stein hauen und von Apelles malen.

Aber das Interesse für Kunst und Künstler verstärkt sich noch unter den Nachfolgern Alexanders. Unter den Ptolemäern, den Seleuciden, den Attaliden sind zahlreiche Fürsten, die fast systematisch sammeln. Ptolemäus schwärmt für Gemälde, Mithridates Eupator kauft neben Gold- und Silberarbeiten nicht weniger als zweitausend Onyxbecher an, Eumenes II. läßt um 180 v. Chr. den Pergamenischen Altar errichten und erwirbt ältere Kunstschätze für den Athenetempel, Attalus II., sein Bruder (Abb. 1), sammelt alte Gemälde und „die berühmten alten Wandbilder, die nicht käuflich waren, wie die des Polygnot zu Delphi, hat er, wie es scheint, eigens kopieren lassen“. Seit wir durch die Ausgrabungen Karl Humanns in Pergamon mit der Kunst der eigenen Zeit dieser Könige vertrauter geworden sind, „verstehen wir wol“ — sagt Adolf Furtwängler 1899 in der Münchener Akademie der Wissenschaften —, „wie ein feineres Gemüt sich nach der verlorenen Schönheit der älteren Zeit, die nun zur klassischen ward, hinsehnen mußte“.

Noch unter dem Hellenen Alexander aber, stärker dann in der Diadochenzeit und im Anfang der Römerherrschaft, hatte der sonst festverankerte Glaube der Griechen, daß Kunst und Kultus eng zusammenhingen, erheblich an Intensität verloren. Trotzdem war immer noch in der breiten Masse eine Art „Gefühl frommer Scheu“ vor der Statue zurückgeblieben. So nennt Cicero

diese „Vorstellung", und er kann es nicht genug rühmen, daß bei den Rhodiern, in deren Hauptstadt eine Bildsäule ihres Feindes Mithridates steht, diese Statue selbst in den Tagen schwerster Gefahr nicht berührt wird. Das Kunstwerk als solches hat eben den Schutz des Volkes genossen.

Freilich, die Statuen des wahnwitzigen römischen Prätors Verres haben die Griechen selbst „mitten im Frieden" nicht schützen können. Rom hatte zwar Griechenland bezwungen, doch seine antike Kultur nicht herabsetzen können. Wie eine Schmach empfanden die Hellenen den Sammeltrieb des Gajus Verres, die schran-





Abb. 1.
Silbermünze Attalus II. (159—138 v. Chr.).
Kgl. Münzkabinett, Berlin.

kenlose Willkür, mit der er die Tempel beraubte und die Götterbildnisse fortschleppte, um sie in seinen eigenen Villen und Gärten aufzustellen. Und so zertrümmerten sie, trotz ihrer Scheu vor der Statue und trotz dem strafenden Rom, alle die Bildsäulen, die sich der tolle Prätor zu eigenem Ruhme hatte errichten lassen. Dieser Gajus Verres war ein Sammler-Wüstling gewesen, einer der tollsten Bilderstürmer, die die Geschichte kennt. Er hat den Zeus von Syrakus entführt, hat in Athen den Tempel der Göttin bestohlen, den Apollo von Chios an sich gerissen. Und angesichts der griechischen Antike feierte er dann mit seinen Freunden die glühendsten Orgien, bis Ciceros Redefeldzug im Jahre 70 v. Chr. seinem Treiben ein Ende setzte.

Doch Verres war eine Ausnahme unter den römischen Sammlern, deren Kunstliebhaberei sich im allgemeinen in „anständigen Grenzen" bewegte. Fast jeder vornehme Römer kaufte Kunst, um Villa und Garten zu dekorieren, fast jeder hatte seine pinacotheca, fast jeder eine Unmenge an kostbaren Büchern, ja manche Privatbibliotheken waren so umfangreich, daß man, wie Seneca berichtet, bloß zum Durchlesen der Bücher*verzeichnisse* ein Lebensalter gebraucht hätte. Dennoch gab es unter den Römern bei all ihrem Sammeleifer nur eine geringe Zahl, die aus innerem Drang zu den Künsten sich hingezogen fühlte. Zum größten Teil nämlich war in Rom, dessen Kunst vollends von der griechischen Antike beherrscht wurde, das Sammeln nur Luxussache. Nur wenige besaßen das echte Sammlertemperament. Etwa *Silius Italicus*, der, nach den „Briefen" des jüngeren Plinius, ein so großer Freund alles Schönen war, daß er den „*Tadel der Kaufsucht* sich zuzog. „Er hatte mehrere Villen in ein und derselben Gegend, zog aber immer die neuen auf Kosten der alten vor. Da fand man eine große Bibliothek, viele Statuen und Bilder, die er nicht nur besaß, sondern denen er einen *förmlichen Kultus* erwies." Und durch Plinius erfahren wir auch, wie sehr man sich im antiken Rom — auch Cicero spricht davon — für *Kunstauktionen* erwärmte. In einem Brief an Rufinus berichtet er von dem Stadtgespräch: „Iam sunt venales tabulae Tulli . . ." „Schon sind die Gemälde des *Tullus* zum Verkauf ausgeboten. Man erwartet die Versteigerung. Denn er war so reich, daß er die ansehnlichsten Gärten an demselben Tage, an dem er sie gekauft hatte, mit einer Menge der ältesten Statuen schmücken konnte."

Tullus liebte Skulpturen und Bilder, aber seine Nachbarn schwärmten auch für das Kunstgewerbe, das der römische Handel, der international geworden war, in Massen auf den Markt warf. Man kaufte griechische Keramik und heimische Produkte dieser Kunstart, die aber gleich der Bildnerei den griechischen Einfluß verriet, kaufte Gemmen, Gläser, Waffen, Textilien. Und wie hoch man oft damals die griechische Kunst bezahlte, zeigt der Preis,

den Cäsar für zwei Werke des Malers Timomachos (aus der Diadochenzeit) gab: er erwarb seinen „Rasenden Ajax“ und seine „Medea“ für nicht weniger als 80 Talente, also für 432 000 Mark. Wie hoch übrigens die griechische Plastik bewertet wurde, beweist die Summe von 100 Talenten, d. s. 540 000 Mark, auf die man — nach Plinius dem Älteren — Polyklets „Diadumenos“ schätzte, diesen „mädchenhaft zarten, die Siegerbinde sich um den Kopf schlingenden Jüngling“.

Zur Zeit des Augustus lebte in Rom ein Sammler, der als erster auf den glücklichen Einfall kam, seine Kunstdinge, unter denen





Abb. 2.
Silbermünze Kaiser Hadrians (117—138 n. Chr.).
Kgl. Münzkabinett, Berlin.

sich auch der Farnesische Stier befand, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er hieß Asinius Pollio. Und derselbe Asinius Pollio steuerte reichlich zur Errichtung der ersten großen öffentlichen Bibliothek bei, die Cäsar propagiert hatte. Die Gründung eines staatlichen Museums zwar, in dem alle in römischen Händen befindliche griechische Kunst ihren Platz finden sollte, war nicht zustande gekommen. Agrippa, von dem die Idee ausgegangen war, hatte sie bei seinem Freunde Octavian nicht durchsetzen können.

Unter den Herrschern der julisch-klaudischen Kaiserzeit war der Sammeleifer der Römer, der wohl zumeist ihrer Prunksucht entsprang, bedeutend gewachsen. Man umgab sich nicht nur mit

antiker Kunst, die noch immer in „Mode“ war, sondern schuf auch den lebenden Künstlern goldenen Erwerb. Die reichsten Römer hatten ihre Leibporträtisten, und die Nachfrage nach Plastik war überhaupt so groß gewesen, daß man Statuen ohne Kopf, wie Jakob Burckhardt sich ausdrückt, „in Vorrat“ gearbeitet haben muß, um „nach geschehener Bestellung“ den Kopf aufzusetzen. Aber auch die Maler, die Kunstgewerbler, die Kopisten hatten Arbeit genug. Denn die Imperatoren selbst stützten die Künste: Nero, der eine Verres-Natur war, nicht minder als der Flavier Domitian, der kluge Trajan nicht minder als sein Nachfolger Hadrian. Und Hadrian (Abb. 2), ein Sammler größeren Stils, hat zum letztenmal in Rom die griechische Antike als unantastbares Vorbild gepriesen.

II.

Mittelalter.

Im 3. Jahrhundert war die römische Kunst zusammengebrochen, und mit ihrem Sinken verlor auch die griechische Antike an werbender Kraft. Constantin übernimmt die Rolle des Verres, plündert die alten Tempel, um Konstantinopel, sein „neues Rom", zu verschönern. Und aus den Trümmern griechisch-römischer Kunst, die Julian Apostata noch retten will, blüht eine neue Kunst hervor, die in Justinians Zeit zur Reife kommt. Byzanz triumphiert. 532 beginnt in Konstantinopel der Bau der Sophienkirche. Hunderte von Kunsthandwerkern vollenden gleißende Kirchengeräte, weben kostbare Stoffe. Nun sammelt die Kirche. Sie füllt ihre Schatzkammern mit den Erzeugnissen jüngster Kunst.

Aber die magische Kunst von Byzanz erobert sich auch das profane Leben. Könige und Fürsten werden Kunstenthusiasten, zwar nicht passionierte Sammler, wie sie die Diadochenzeit hatte, sondern rein nur Amateure des byzantinischen Luxus und mystischen Kirchenglanzes. Die karolingische Epoche aber verzeichnet eine interessante Episode: Karl der Große umgibt sich zumeist mit römischen Prunkgeräten.

Vom 10. Jahrhundert bis zum Beginn des 12. stagniert das Sammelwesen fast gänzlich, und erst um die Mitte des 12. regen sich wieder Entwicklungskeime. Als 1140 mit dem Bau von St. Denis die Gotik in Frankreich den Romanismus verdrängt, und 31 Jahre später der Franzose Wilhelm von Sens den neuen Kunststil nach England verpflanzt, weitet sich das Streben nach Kunst. Und Paris hat die Führung. Während aber die Capetinger noch planlos Schätze auf Schätze häufen, zeigen schon die ersten Herr-

scher aus dem Hause Valois ein gewisses System im Sammeln. Johann der Gute ist Bibliophile und sein Sohn Karl V., der Weise, unter dessen Regierung die Kunst des Illuminierens, die in karolingischer Zeit ihre Höhe überschritt, wieder bevorzugt wird, gründet aus königlicher Freude am Sammeln 1367 die Louvre-Bibliothek.

Doch der Typus des leidenschaftlichen Sammlers, dem die Lust am Sammeln im Blute sitzt, ist Jean von Berry, ein Bruder Karls V. (1340—1416; siehe Abb. 3). Julius von Schlosser hält ihn für den „ersten modernen Sammler im großen Stil, der nicht bloß ausdrücklich oder der Kuriosität halber seinen Schatz mit Kunstwerken füllt.“ Die Bibliophilie hatte der Herzog von Berry von seinem Vater ererbt, aber neben den Büchern und Miniaturen liebte er besonders die Gemmen des Altertums, liebte die antike Porträtplastik sowie das antike Silber und zahlte den Händlern, die ihm Raritäten brachten, oft ganz erstaunliche Preise. Denn er hatte, wie Filarete erzählt, nicht auf das Geld gesehen. In seinem Besitz soll sich die Gemma augustea des Kunsthistorischen Museums in Wien befunden haben.

Inzwischen hatte in Italien ein junger frischer Geist die Massen gepackt. Mit dem Erstarken der Städte schärfte sich der Sinn für das Schaffen, und der wachsende Reichtum bot den Künsten neue Entwicklungsmöglichkeiten. Das alte Rom erstand in verjüngter Form wieder. Aber obgleich die zeitgenössische Kunst auf der Antike aufbaute, war sie doch stark genug, ihre eigenen Wege zu gehen. Gelehrte und Dichter belebten die neue Zeit. 1292, zwölf Jahre nachdem Nicola Pisano, der Schöpfer der neuen Skulptur, die Augen geschlossen hatte, schreibt Dante seine Vita nuova, und 1316 erhält Petrarca, der große Bibliophile, in Padua die Dichterkrone, in demselben Padua, in dem sein Zeitgenosse Giotto die Madonna dell' Arma malt. Und mit dem Höhenflug der Renaissance kommt auch das Sammelwesen zu ungeahnter Höhe.



Abb. 3.
Holbein d. J., Herzog Jean von Berry.
Museum Basel.

III.

Die Renaissance des Kunstsammelns in der Renaissance.

Im 14. Jahrhundert setzt die Renaissance des Kunstsammelns ein. Sie geht von den Bibliophilen aus, an deren Spitze Petrarca steht. Und Petrarcas Einfluß ist groß. Überallhin trägt ihn sein Sammlertemperament, überall stöbert er Bücher und Handschriften auf. Jeder neue Fund erhöht seinen Eifer. Als ihm in Lüttich zwei Reden des Cicero zufallen, preist sich der Dichter „glücklich". Aber neben den Büchern, die man schon wissenschaftlich zu ordnen sucht, werden Skulpturen, Gemmen und Münzen gesammelt. Die Este machen in Ferrara den Anfang, die Gonzaga in Mantua schließen sich an.

Im Quattrocento vereinigt sich dann die Begierde nach Kunst mit einem ernsten, diese Epoche adelnden künstlerischen Empfinden, und die reichen Großen ziehen die Schaffenden selbst heran, um ihre Sammlungen auszugestalten. In Florenz restauriert Donatello die Antiken, die Cyriacus von Ancona für Cosimo de' Medici aus Griechenland mitgebracht hatte, und Donatello gibt sein Urteil ab, wenn der dichtende Kanzler Poggio Bracciolini für seine Antikensammlung neue Stücke erwirbt. Lorenzo Ghiberti, der kunstschriftstellernde Bronzegießer, wirkt im Palast Malatesta zu Rom, und Francesco Gonzagas Gemahlin, Isabella von Este, der die Kunstliebe des Hofes von Ferrara angeboren ist, beruft Perugino nach Mantua. Isabella Gonzaga gehört übrigens neben Elisabetta Gonzaga, der Herzogin von Urbino, zu den bedeutendsten Sammlern der Renaissance.

Freilich, der Sammler unter den Sammlern des Quattrocento war Lorenzo de' Medici zu Florenz, Lorenzo der Prächtige (Abb. 5). Schon Cosimo, der weltmännische Kaufmann, hatte Antiken um Antiken gekauft, griechische Vasen und Plastiken, römische Gemmen und Münzen, aber unter seinem Enkel Lorenzo, dem Künstler- und Stimmungsmenschen, schwollen die mediceischen



Abb. 4.
Carpaccio, Der hl. Hieronymus.
S. Giorgio degli Schiavoni, Venedig.

Sammlungen noch gewaltiger an. Man kann sie das erste große Museum der italienischen Renaissance nennen. Aber sein Stifter war eigentlich nicht Cosimo selbst, sondern sein Sohn Piero il Gottoso, der die Schätze des Vaters „organisiert" hat. Und Lorenzo Magnifico hat sie dann ausgebaut. Das beim Tode dieses größten Mediceers (1492) aufgenommene, doch unvollständige Verzeichnis der mediceischen Sammlungen — es ist in einer Kopie von 1512 erhalten — zeigt, wie Karl Frey in seinem „Michelagniolo Buanorotti" ausführt, „die Vielseitigkeit der Interessen und die feine

Bildung dieses modernen Perikles, aber auch, welch kolossale Vermehrung die mediceischen Kunstschätze seit Cosimos Ableben (1464) erfahren hatten.“ Frey gibt in seinem großzügigen Michelangelowerke nach dem erwähnten Inventar eine eingehende Darstellung der mediceischen Sammlungen, deren Hauptbestandteil im Familienpalast untergebracht war, während ein anderer Teil in den Villen der Medici, namentlich in denen von Careggi stand. Der noch sehr ausgiebige Rest schmückte den Garten und das Kasino von San Marco. „Der Familienpalast, dessen Hauptstück an der Ecke der Via Larga und der Via de' Gori bereits im Jahre 1440 fertiggestellt und bewohnt war — doch kamen danach bis Ende der vierziger Jahre, ja selbst noch im Jahre 1468 Erweiterungen und Anbauten hinzu —, war fast in allen seinen Räumen von den beiden Cortilen des Erdgeschosses bis zum Dache mit den seltensten Kunstwerken und Kostbarkeiten sowie mit erlesenem Hausrate angefüllt. Da fanden sich alle möglichen Erzeugnisse antiken wie modernen Kunst- und Gewerbefleißes vor. Statuen, Büsten, Reliefs und Inschriften aus Altertum wie Gegenwart — diese meist in den Cortilen, doch auch in den Gemächern, Korridoren und an den Treppenwänden — wechselten ab mit heimischen und fremden Malereien, mit Mosaiken aus Byzanz, die häufig in Form von Reliquiarien, Altären, Kußtäfelchen u. dgl. Andachtszwecken dienten; mit Tapisserien, die vornehmlich zu Wanddekorationen in Gängen und Vorzimmern verwendet wurden und dieser Bestimmung gemäß vielfach Genredarstellungen enthielten. Kunstvolles Mobiliar aus geschnitztem und intarsiertem Holz sowie aus Bein, mit Gläsern, Porzellanen (Fayencen?), Gefäßen aus Metall, Stein, Kristall und Elfenbein; Raritäten aus aller Herren Ländern und Antiquitäten mit einer je nach ihrem Gebrauch systematisch angeordneten Waffensammlung und mit jener einzigen Bibliothek von Manuskripten und Büchern, die nach dem Sacco von 1494, unter Savonarolas Zutun, im Konvent von San Marco deponiert wurden, und nach mancherlei Schicksalen, nicht ohne erhebliche Einbußen, in den Jahren 1506—1508 wieder an den Kardinal Medici, den späteren Leo X., gelangten, der sie dann in Rom in seinem Palaste (Palazzo Madama) öffent-

licher Benutzung zugänglich machte. Unermeßlich an Zahl und Kostbarkeit waren die Arbeiten aus Edelmetall und Email, die Kleinodien, Juwelen, Perlen, Ketten und Ringe, die Niellen, Münzen und endlich das Heer von Gemmen, d. h. jene teils erhaben (Kameen), teils vertieft (Intaglios, Siegelsteine) geschnittenen Steine alter wie neuer Provenienz, an denen die Zeit den größten Gefallen hatte, und in deren kunstreicher Fassung gerade die Florentiner Gold- und Silberschmiede seit Lorenzo Ghiberti exzellierten. Diesen Hausschatz Lorenzos, dessen einzelne Stücke ihrem damaligen Liebhaberwert zufolge auf 1000—2000, ja sogar bis auf 6000 und 10 000 Goldgulden



Abb. 5.
Bertholdo di Giovanni, Bronzemedaille auf Lorenzo und Giuliano de' Medici (Pacci-Verschwörung).
Kgl. Münzkabinett, Berlin.



geschätzt und auch bezahlt wurden, barg eine „Scrittojo" genannte Kunstkammer, die im Hauptgeschoß des Palastes nach dem Garten zu lag und von den Wohngemächern des Magnifico nur durch ein Vorzimmer getrennt war."

Im Garten von San Marco waren Antiken aufgestellt, in den Hallen und Bosketts sah man „männliche und weibliche Torsi und Statuen, an den Wänden und Mauern Büsten, Inschriften, Reliefs und zahlreiche Fragmente," und die Innenräume des Casinos enthielten, wie Vasari angibt, sogar Zeichnungen, Kartons, Bilder und Modelle von zeitgenössischen Künstlern. Während aber die Schätze des Mediceerpalastes, wie Frey bemerkt, „in unmittelbarer Beziehung zu ihren Besitzern" standen, erfüllte das Casino Mediceo den Zweck des Museums.

Die mediceischen Sammlungen haben vorbildlich gewirkt. In Florenz selbst sammelte Niccolo Niccoli und von Poggio Bracciolini haben wir schon gesprochen. In Padua studierte Kardinal Scarampi seine antiken Gemmen — Cosimos Einkäufer, Cyriacus, sprang auch diesem Sammler bei — und der Schneider Francesco Squarcione aus Padua durchstreifte Griechenland, kaufte Antiken und ließ sich Abgüsse nach Plastiken machen, die schon in festem Besitz waren. Das war übrigens gang und gäbe, daß die Sammler der Renaissance, gleichwie die Nachfolger Alexanders des Großen, auch den Abgüssen und Kopien nach berühmten Stücken besondere Plätze zuwiesen.

Mit den sammelnden Mediceern des Quattrocento wetteiferten die Gonzaga in Mantua, die Este in Ferrara, die Doria in Genua, die Grimani in Venedig. Und in Mailand, wo schon im 14. Jahrhundert die Visconti die Kunst propagiert hatten, versammelte Francesco Sforza die Künstler um sich, und nicht lange nachher gründete dort Ludovico il Moro die Academia Lionardo Vinci, indem er dem Beispiel des Mediceers Lorenzo folgte, der im Casino Mediceo die erste „Kunstakademie" gegründet und Michelangelos Lehrer Giovanni di Bertoldo zu ihrem „Präsidenten" gemacht hatte.

Im Ausgang des Quattrocento büßt Florenz seine Vormacht-

stellung im Sammelwesen ein. Lorenzo ist tot, und Savonarola, dessen Predigten für Michelangelo „das Licht auf seinen Wegen" sind, kämpft gegen das „Nackte" in der Kunst. Nun wird im



IVLIVS·LIGVR·PAPA·
SECVNDVS· I H

Abb. 6.
Hieronymus Hopfer, Julius II. (Giuliano della Rovere).
Sammlung Lanna, Prag.
[Nach der geätzten Original-Eisenplatte gedruckt.]

Cinquecento das humanistische Rom die Zentrale des Kunstsammelns. Papst Julius II. (Abb. 6) schafft den Statuenhof im Belvedere des Vatikans — der Laokoon und der Apollo sind dessen Hauptzierden —, beschäftigt Raffael und Michelangelo und bereichert den Konservatorenpalast auf dem Kapitol,

für den schon 1471 Sixtus IV. antike Bronzen gespendet hatte. Und für den Bankier Julius' II., für Agostino Chigi, der durch Peruzzi die Farnesina erbauen läßt, malt Raffael den Triumph der Galatea.

Als Julius II. stirbt, stellt sich der Mediceer Leo X. an die Spitze der Sammler und setzt die Kunsttradition seines Geschlechtes würdig fort. Aber nicht nur in Rom, sondern auch in den übrigen Städten Italiens wachsen die Sammlungen. Im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, wo Ercole II. residiert, in Mailand, in Mantua, in Venedig, wo Tizian und sein Freund Aretino die Mäzene um sich scharen: überall gewinnen die Kunstkammern an Umfang und Qualität. Und um die Kunstkammern zu entlasten, legt man jetzt schon für die Bilder eigene Galerien an. Denn das Cinquecento sammelt an Bildern nicht nur italienische Kunst, sondern auch die frühen Niederländer, die durch venezianische Händler nach der Heimat gebracht werden. 1521 finden sich, wie der Anonimo Morelliano vermerkt, in der Sammlung des Kardinals Grimani in Venedig u. a. nicht weniger als vier Porträts von Memling, und auch in den Sammlungen von Padua, Mailand Modena, Ferrara, Genua und Neapel mischen sich die Jan van Eyck, die Rogier van der Weyden — Rogier hatte in Ferrara gemalt —, die Hieronymus Bosch und Jan Scorel unter die Bilderschätze der italienischen Renaissance. Übrigens hatte schon in der zweiten Hälfte des Quattrocento der Herzog Federigo von Urbino die Bedeutung der Niederländer erkannt. Aber Rom selbst, wo nach Hanns Floerkes „Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte" im 16. Jahrhundert „eine eigene niederländische Künstlergenossenschaft, die ‚Bent' entstand, wurde zu einem Kunstmarkt, der einer etwaigen italienischen Nachfrage vollkommen genügen konnte, also keine Aufnahmefähigkeit mehr für niederländische Provenienzen besaß."

Das Italien des Cinquecento war die Sehnsucht der niederländischen und deutschen Meister. 1505 wandert Dürer nach Venedig, das ihn dauernd fesseln möchte. 200 Dukaten sollen sein Jahresgehalt sein, aber der Meister zieht doch wieder nach Nürn-

berg, wenn ihm auch die Heimatstadt „in dreißig Jahren nicht für 500 Gulden Arbeiten auftrug“. Und ein paar Jahre später sehen wir den Augsburger Hans Burkmaier in Italien, finden dort Mabuse aus Maubeuge. Sie alle suchen dort „Belehrung“, während man wieder um die gleiche Zeit die Meister der italienischen Renaissance an die Höfe der großen Mäzene des Auslands beruft. Karl V. (Abb. 9) wünscht, daß Giorgione nach Augsburg komme, und Franz I. von Frankreich (Abb. 7) verspricht ihm fürstliches Geleite. Auch Andrea del Sarto und Lionardo gehen zu Franz, und Ben-



Abb. 7.
G. Candida, Bronzemedaille auf Franz I. von Frankreich.
Kgl. Münzkabinett, Berlin.



venuto Cellini wird von diesem König der königlichen Sammler sogar naturalisiert. „Ich habe“, sagt Franz zu Madame d’Estampes, „niemanden von dieser Profession gesehen, der mir besser gefallen hätte und der mehr verdiente, belohnt zu werden, als dieser.“ Und Cellini selbst gegenüber bemerkt der König: „Mon ami, ich weiß nicht, wer das größte Vergnügen haben mag: ein Fürst, der einen Mann nach seinem Herzen gefunden hat, oder ein Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alle Bequemlichkeit erwarten kann, seine großen und schönen Gedanken auszuführen.“

Franz I. von Frankreich gründet die Sammlungen des Louvre, Heinrich VIII. von England, den Holbein d. J. berät, füllt die Hallen von Whitehal mit Kunst, und Philipp II. von Spanien sättigt sich an den Schätzen der italienischen Renaissance. 1521 besucht Dürer die Kunstkammer von Maximilians I. Tochter Margarete von Österreich in Mecheln, welche nach den in Wien und Paris befindlichen zwei Inventaren unter anderem die Brunnenmadonna des Jan van Eyck besaß. Margaretens Neffe nun, Kaiser Ferdinand I. (Abb. 9), gründet 1563 die Kunstkammer in Wien, und 1585 legt der Sohn des Kaisers, Erzherzog Ferdinand von Tirol, den Grund zu der berühmten Ambraser Sammlung. Erzherzog Ferdinand war, wie Julius von Schlosser in der Darstellung der Schätze des Schlosses Ambras („Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance“) hervorhebt, „fast mit sämtlichen der großen Sammler und Kunstliebhaber fürstlichen Geblüts aus jener Zeit verwandt oder verschwägert gewesen ... Bande der Schwägerschaft haben ihn überdies mit den meisten der alten Sammlergeschlechter in Deutschland und Frankreich verbunden, so daß er recht eigentlich im Mittelpunkt eines gewaltigen Kunstlebens, vielfachster Anregung stand. Durch seine Jugendheirat mit der Patriziertochter von Augsburg, Philippine Welser, die ihn der Nachwelt im romantischen Lichte erscheinen läßt, war er der wichtigsten Kunststätte Deutschlands neben Nürnberg verbunden.“

Noch vor der Ambraser Sammlung entstehen in München die Kunstkammern der bayrischen Herzöge Albert V. und

Wilhelm V. Diese Kunstkammern interessieren nicht nur ihrer reichen Qualitäten wegen, sondern auch deshalb, weil „ein



Abb. 8. Petrus Christus, Die Legende des hl. Eligius.
Sammlung Baron Oppenheim, Köln. Bruckmann phot.

niederländischer Arzt, Dr. Samuel von Quincheberg, im Hinblick auf sie die älteste bekannte Methodologie solcher Museen verfaßte.“ Sie wurde „in Quartheften 1565 in der Adam Bergschen

Offizin zu München gedruckt". (Theatrum sapientiae.) Und neben diesen Münchner Kunstkammern steht jene Rudolfs II. zu Prag in vorderster Reihe.

Doch die Sammelglut der Könige und Fürsten zündete auch im Kreise der Privaten. Einer der reichsten Sammler des 16. Jahrhunderts, ein „wahrer Lukullus des Luxus", war der Maréchal de



Abb. 9. C. B. Hopfer, Karl V. und sein Bruder Ferdinand.
Antiquariat Amsler und Ruthardt, Berlin.

Saint-André († 1562). Die raren Möbel, die der Franzose zusammentrug, übertrafen an Schönheit, wie Bonnaffé meint, selbst jene der Könige. Und in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in die Zeit, da Hans Jakob Fugger († 1575) die kostbaren Sammlungen seines Geschlechts vergrößert, fallen die Anfänge der deutschen Privatsammlungen. Zu ihren markantesten zählen die Praunsche (Abb. 10) und die Imhofische Kunstkammer in Nürnberg.

IV.

Die Kunstkammern des 17. Jahrhunderts.

Ein Hamburger, C. F. Neickel, erklärt in einer „Museographia", die 1727 erschien, die „principalesten Benennungen" der Sammlungen in charakteristischer Weise. In den Schatzkammern, sagt er, „werden Pretiosa, gewisse Schätze aufgehoben, nicht aber Kunst- und Naturalien-Sachen," die Raritätenkammer ist „fast eine Benennung en general aller derjenigen Dinge, so rar oder selten, nicht allgemein seyen"; „Gallerien sind eigentlich gewisse lange, schmale Gänge, so zuweilen dazu dienen, daß man nützliche Cabinette oder Schränke mit Curiositäten, it. kostbare Gemählde auf selbige zu setzen pfleget: Einige vornemlich in Italien, werden mit reliquen Statuen etc. besetzet... Studio, Museum, bedeutet eigentlich einen solchen Ort, so wir Teutschen eine Studier-Stube nennen, worinnen sowol ein Cabinet oder sonsten Repositoria mit raren Sachen als auch eine kleine Bibliothek oder Bücher-Schränke bey einander vorhanden..." In einer Naturalienkammer oder einem Naturalienkabinett findet man „allerley rare und curiöse Figuren oder Vorstellungen, die uns das Wesen der Natur in ihren dreyen grossen Reichen, als in dem Animali, Vegetabili und Minerali präsentiret." Die Kunstkammer birgt weiter Dinge, die aus Erde bestehen, „als da sind allerley aus Gyps oder dergleichen irdenen Materien verfertigte Kunstsachen; aus Metallen, als da sind geometrische, physicalische, mathematische u. d. g. Instrumente; aus Glas, als Telescopia und Microscopia, allerhand optische Sachen, Thermometer etc.; aus Holtz, als Globi, musikalische hölzerne Instrumente und kurtz

zu sagen alles dasjenige, was die Kunst in allerley Species, Helffenbein, Perlen-Mutter, Glas, Porzellain u. d. g. Materien nur immer der curiosen Welt verfertigen mag. Wobey auch dieses in Acht zu nehmen, daß, je schwerer eine Materie an und für sich zu bearbeiten, um destomehr die Rarität und Kunst dabey zu admiriren usw."

Unter die Kunstsachen „gehören ferner gezählet zu werden allerley Medaillen und Müntzen, köstliche Gemählde von den berühmtesten Mahlern, als Michaïl Angelo, Raphaël, Titian, Rubens, Dürer etc., Heidnische und Römische Urnen u. s. w. . . . Anlangend die Gemählde, so pfleget man dazu eine Kammer oder wenn deren Anzahl ziemlich groß ist, einen Saal zuzurichten. In solchen Schildereyen-Saal werden nun aufgehangen und denen Curiosis gezeiget allerley geistliche und weltliche Gemählde, wobey man aber folgendes hauptsächlich zu observiren hat: 1. daß sie Originalien und keine Copien und 2. von den berühmtesten Meistern, wie bereits gedacht worden, verfertiget seyen. Das übrige kommt auf einen Liebhaber an; denn einer aestimiret diese Art, ein ander jene. Mir — sagt Neickel — „ist dieses noch zu observiren, daß man zu Gemählden einen solchen Ort erwähle, der nicht feuchte ist, und wo das Licht in das Gemach so fällt, daß sich dieselben am klärsten ohne Blendung oder Glantz präsentiren." Schließlich verweist Neickel noch auf das Antiquitätenkabinett, in dem man „mancherley antique Sachen aufhebt, als allerley Arten von Urnen oder Asch-Töpffen der verbrannten Heiden, Phiolas lacrimales oder Thränenkrüge, Idoles oder heidnische Abgötter, Lampades sepulchrales oder Begräbniß-Lampen, Dolche, Ringe, Schlösser, Haar-Nadeln etc. und überhaupt alles dasjenige, was unsre uralte Vorfahren zu ihrem Gebrauch gehabt, und davon noch bis dato vieles aus der Erde hervor gegraben wird."

Diese Schilderungen geben ein Bild von dem Wesen der „Kunstkammer", wie es sich von den frühesten Anfängen, von dem „wunderseltsamen Cabinet unsres Alt-Vaters Noä" an bis zu den Tempelschatzhäusern der Griechen, von den schon nach gewissen künstlerischen Prinzipien geordneten Sammlungen der Diadochen bis zu den geistlichen und weltlichen „Wunderkammern" des Mittel-

alters, ja zum Teil auch bis zu den Sammlungen der Neuzeit erhalten hat. Diese Kunstkammern nun vermehren sich besonders im



Abb. 10.
Aus dem Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

D e u t s c h l a n d des 17. Jahrhunderts. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges zwar ist viel Kunst verwüstet und weggeschleppt worden, aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erholten sich wieder die Städte, und Fürsten und Bürger sammeln gleich intensiv.

Der Frankfurter Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart, der selbst eine stattliche Kunstkammer hatte — Raffaels „Brand von Troja“, zwei Titian, zwei van Dyck zählten zu ihren Schätzen —, besuchte eine Anzahl von Sammlungen und würdigte sie dann 1679 in seiner „Teutschen Academie“. Die Berliner Kunstkammer hat er zwar nicht selbst gesehen, aber er plaudert immerhin aus, was ihm „andere glaubwürdig davon erzählet“ haben. „Die Churfürstlichen Zimmer sämtlich sind gleichsam soviel vortreffliche Kunstkammern, alle von den Weltberühmtesten Italiänischen und Niederländischen, sowol alte als jetzige Zeit hochschätzbaren besten Mahlern ausgezieret: Welches leicht zu glauben, weil Ihre Churfürstl. Durchlaucht selbst alles angeordnet haben.“ Und dem „hohen Exempel“ des Großen Kurfürsten folgen, sagt er, zu Berlin auch sonst „einige particulier-Liebhaber“ nach, von denen er besonders H. Seidel nennt, der die Welt durchwandert hat und eine sehr rare Münzensammlung besitzt. In der Kurfürstlichen Kammer in Dresden wieder ist, meint Sandrart, zu sehen, „was die Kunst vermag“, und in der Kunstkammer in München begeistert er sich an der Galerie, die daselbst „sonderlich pranget“ und Werke von Dürer, Lukas von Leiden, Lukas Cranach, Hans Schäufelin und von „dem niemals genug gepriesenen Bartolme Beham“ enthält. „Da ist auch ein rares Marienbild von dem großen Italiäner Raphael de Urbino“ und dann sind 350 „conterfetische alte Brustbilder“ zu sehen sowie zahlreiche Antiquitäten, darunter „schöne Geschirre von weißem Marmelstein“. „Es ist auch sonst dieser Palast durch und durch in allen Ecken oder Winckeln mit Raritäten erfüllet /mit Modernen Gemählen der allerberühmtesten Italiänischen/ auch Teutschen und Niederländischen Kunst-Mahler: und sie finden sich nicht allein in dieser Residenz sondern auch außerhalb zu Schleissheim, alle Zimmer reichlich also beziereet.“ Die Galerie zu Schleißheim war von Maximilian II. Emanuel von Bayern gegründet worden.

Von der kaiserlichen Schatz- und Kunstkammer in Wien erwähnt Sandrart „unter den vielfältigen verwunderlichen Seltsamkeiten des großen Schatzes“ ein „Stuck weiße Leinwat von



Abb. 11. Teniers d. J., Fürstliche Kunstkammer. Sammlung de Ridder, Cronberg i. T.

Stein gemacht", die Ferdinand III. für 18 000 Gulden gekauft hatte. Diese „Stein-Leinwat" sei eben „dergleichen wie diejenige gewesen, worein die alten Römer die Asche ihrer Abgestorbenen, zusamt dem verblichenen Cörper eingebunden und also auf das Feuer gelegt und so lang brennen lassen, bis er zu Aschen worden. Alsdann wurde die Asche vom Cörper, die man in der Leinwat rein und unvermischt fand, herausgenommen, in die darzu aus weißem Marmor gemachten Urnas eingeschlossen und nochmals in dem zur Sepultur verordneten Ort mit gebräuchlichen Ceremonien beygesetzet." (Bei den Griechen *ασβεστον*, bei den Römern linum vivum, das, wie Plinius berichtet, den Perlen gleich geschätzt wurde.)

Von den deutschen Privatsammlern beschäftigen Sandrart vor allem die Nürnberger. Da ist das Kabinett Carl Welsers, in dem sich Dürers Kupfer- und Holzschnittwerk „gantz complet und aufs allersauberste gedruckt" befindet. Aber Welser hat auch Lukas von Leiden komplett, Aldegrever, Barthel und Hans Sebald Beham, Georg Pensc und sammelt überdies auch Antiquitäten und „Medaglien". „Unter den Herren des Raths" sind dann noch andere Liebhaber: „Christoph Aress Landpfleger /der ein schönes Cabinet von allerhand vortrefflichen Kupferstichen/ Herr Christoph Führer Kriegsherr / eines von Medaglien und Kupfern; Herr Philipp Jacob Stromer / von Kupferstichen; H. Carl Grolieb Führer / von Medaglien / deren Raritäten zu beschreiben ein besonderes Werk erfordern thäte."

Eine der großartigsten Privatsammlungen von Nürnberg, die, wie schon erwähnt, ins 16. Jahrhundert zurückreicht, war die Praunsche Kunstkammer. Sie umfaßte neben den italienischen und deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts eine reiche Kollektion von Bronzen — es sollen 81 gewesen sein —, ferner 2000 Gemmen und eine große Serie von Münzen. Paulus Praun (1548—1616) war übrigens auch leidenschaftlicher Graphiksammler. Er hatte Dürer komplett und erwarb auf seinen italienischen Reisen die rarsten Handzeichnungen von Raffael, Michelangelo, Correggio. Unter seinen Bildern waren, wie Neickel bemerkt, zwei Amberger, welche „die Portraits Kaysers Caroli V. und des Seb. Münster, des



Abb. 12. Van Dyck, Eearl of Arundel.
Sammlung Gans, Frankfurt a. M. Bruckmann phot.

bekannten Cosmographi, vorstellen, absonderlich sehenswürdig; da der graue Bart bey dem letzten wegen seiner Natürlichkeit bewundert wird".

Neben der Praunschen Kunstkammer hatte das Nürnberg des 17. Jahrhunderts die Imhofische Kunstkammer, die gleich der Praunschen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angelegt wurde und Bilder von Palma, Veronese, Dürer und Tizian enthielt, ferner das Ebermayersche Münzenkabinett und die Volckmarsche Kunstkammer, in der Dürers „Birckenheimische Historia“ für das wertvollste Stück galt, „weilen man wol bey niemanden von gedachter Mahlerey mit Wasserfarben was antreffen wird“. Als eine der Kuriositäten dieser Kunstkammer erwähnt die Museographie von 1727 „zwei Brenn-Gläser von dem berühmten Tschirnhausen“.

Dieser Hamburger Kunstwanderer Neickel von 1727 — er war ein wohlbelesener Herr — empfiehlt noch eine hübsche Reihe von deutschen Privatsammlungen, die zum Teil im 17. Jahrhundert, zum Teil aber schon im Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sind. In Braunschweig, in dessen Lustschloß Salzdahlum Anton Ulrich von Braunschweig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Bildergalerie schuf, die mehr als tausend Nummern umfaßte, sieht der Hamburger die Bilder- und Münzensammlung des Kommissars Riddertz, in Frankfurt a. M. das Kunstkabinett des Herrn von Berger, „in dessen Besichtigung man vollkommene Gemüths- und Augenweide findet“, ferner das Kabinett des kgl. preußischen Hofrats Herrn von Loen mit seinen Malereien und Kupferstichen, die teils von den Merianischen Erben gekauft, teils auf Reisen gesammelt wurden, das Münzkabinett des D. Joh. Friedrich Ochs, das von Uchellische Kabinett mit seinen Gemälden, Antiquitäten und Münzen, und schließlich die Kunstkammer des Kaufmanns Carl von der Burg, der „schöne Sachen“ von seinen „Vorfahren“ erbte, „welche in Holland als Maler berühmt“ waren. Es handelt sich hier offenbar um Gerhard Ter Borch und seinen Vater.

In Breslau besucht er die Bildergalerie der Grafen von Hatzfeld und von Proskau, die Bilder- und Kupferstichsammlung des Benjamin v. Loewensted aus Ronneburg, der

übrigens auch „moderne Statuen“ sammelt, und die Gemälde und Stiche des Johann Georg Paul. In Berlin besitzt der kgl. Feldmedicus „an Herrn Hofrath Henrici Stelle“ D. Eller eine reiche Kollektion von „Ertzstein“ (besonders Silbererzen), in Halle ist das Spenersche Kabinett zu sehen, „welches nach dessen frühzeitigem Tode zu Berlin im Scheidischen Hause verkauft worden, wovon ein besonderer Catalogus zu Leipzig an 1693 gedruckt wurde“. Eine der ältesten Bilder- und Antiquitätensammlungen von Halle, deren Katalog schon 1625 erschien, war die des Arztes Dr. Lorenz Hofmann.

In Dresden besitzt Herr Potschild „unvergleichliche Mahlereyen“, in Weimar Herr Friedrich Adolph v. Haugwitz ein Münzkabinett, das einst dem berühmten Bürgermeister von Leipzig, Christian Lorenz von Adlerstein, gehörte. Und in Hamburg, der Heimat Neickels selbst, wird, sagt er, „ein Liebhaber der Gemählde sein vollkommenes Vergnügen in Besehung (so ferne es erlaubt) der vortrefflichen Cabinette, bey einigen hiesigen berühmten Kaufleuten und vielen anderen darein bekandten Personen finden“. Nach der eingeklammerten Bemerkung zu schließen, hatte Neickel die Sammlungen seiner Heimatstadt — die Hamburger Patrizier gelten heute noch, wenn auch mit Unrecht, für „zugeknöpft“ — wohl nicht besichtigen dürfen. Daß übrigens die Stadt Hamburg als solche die Kunst schon frühzeitig förderte, beweist unter anderem die Tatsache, daß 1538 der dortige Senat einem Maler namens Franz Timmermann ein Stipendium und einen Empfehlungsbrief an Lukas Cranach gab. „Aber es wurde ihm,“ wie Alfred Lichtwark in seiner „Praxis“ mitteilt, „zur Bedingung gemacht, daß er nach beendetem Studium nach Hamburg zurückkehren und hier seiner Kunst obliegen sollte.“

Das 17. Jahrhundert bringt aber nicht nur in Deutschland, sondern auch in den übrigen Ländern Europas das Sammelwesen zu reicher Blüte. Unvergleichlich schreitet England voran. Karl I. schwärmt für Bilder und Antiken. Rubens, der selbst ein Sammler großen Stils ist, übt den stärksten Einfluß auf den

König aus, und auch van Dyck facht seinen Eifer an. Und der Maler und Sammler Rubens ist es, der in London, Paris und Madrid durch die Aufstellung seiner großen Dekorationsbilder Anregung gibt zu einer, wie Bode sagt, „großgehaltenen, monumentalen Aufstellung der Kunstwerke in modernem Museumsstile“.



Abb. 13.
Bosse, Kupferdruckanstalt im 17. Jahrhundert.
Sammlung Generalkonsul Licht, Berlin.

Neben Karl I. von England, dessen Kunstschätze 1649 versteigert werden, ist Georg Villiers Herzog von Buckingham einer der umsichtigsten Sammler. Er kauft aus Rubens Besitz nicht weniger als drei Raffael, drei Lionardo, 19 Tizian und 13 Werke von Rubens selbst. Und dann ist noch der holländische Maler Peter Lely da, der 1641, im Todesjahr van Dycks, nach England übersiedelte und dort eine Bildersammlung zusammenbrachte, die

nach seinem Tode (1680) für 520000 Mark verkauft werden konnte. Aber Sir Peter Lely sowohl als den Herzog von Buckingham und Karl I. überragt an Kennerschaft Thomas Howard Graf von Arundel. Rubens hat ihn gemalt — man kennt das Münchner Bild des Grafen und seiner Gemahlin — und das Arundel-



Abb. 14.
Bosse, Bildhaueratelier des 17. Jahrhunderts.

Porträt des van Dyck, das einst die Galerie des Herzogs von Orleans schmückte und sich zuletzt im Stafford-House zu London befand, ist heute im Besitz von Fritz Gans in Frankfurt a. M. (s. Abb. 12).

Der Eearl of Arundel war einer der ernstesten Kenner griechischer Antike und einer der leidenschaftlichsten Antikensammler, die es überhaupt gab. Auf seinen Reisen in Griechenland sicherte er sich

manches bedeutsame Stück für seine Sammlung, die nach seinem Tode (1646) leider nicht geschlossen in einer Hand verblieb. Seinen Namen aber trägt die Marmorchronik in Oxford (Marmor Arundelianum), die der Graf 1627 in Smyrna gekauft und die dann fünfzig Jahre später sein Enkel Henry Howard der Oxforder Universität gewidmet hatte.

Während in England der Adel dem Beispiel des Königs folgt und 1649 durch die Versteigerung der Sammlung Karls I. die Paläste bereichert, beginnt auch wieder in Frankreich, wo das Kunstsammeln seit dem Tode Franz I. (1547) nachgelassen hatte, eine lebhaftere Sammeltätigkeit. 1622 kommt Rubens an den Hof der Maria von Medici, bringt neues Leben in die Säle des Louvre, und zwei Jahre nachher läßt Ludwig XIII. durch Lemercier den Prachtbau erweitern. Aber mit dessen Vergrößerung gewinnen naturgemäß seine Sammlungen. Und Mazarins Kunstliebe, der die Kunstschätze des Bankiers Eberhard Jabach in Köln für das Louvre kauft, wirkt auch auf Richelieu ein. Unter Ludwig XIV. wird dann das alte Louvre vollendet. Neben dem Könige aber, der den Künsten huldigt, treten jetzt die Günstlinge des Hofes als Sammler hervor. Mazarins Nachfolger, Jean Baptiste Colbert, der 1667 den Grund zur Pariser Kunstakademie legt, ist hier eine der markantesten Erscheinungen. Auch der Historiker M. de Marolle und der Bankier M. A. Lumagne, den van Dyck gemalt hat, stehen in der Reihe der Sammler jener Epoche. Und 1692 sticht Edelinck nach einem Bilde A. Coypels das Porträt des Sammlers P. de Montarsis.

In Spanien, wo das Kunstsammeln schon unter Philipp II. begonnen hatte — der Staatsmann Don Diego Hurtado di Mandoza war neben dem Sohne Karls V. einer der eifrigsten Sammler des 16. Jahrhunderts —, vermehrte Philipp IV., des Velasquez Gönner, den Bilderschatz des Königshauses, indem er zunächst aus dem Nachlaß des Rubens zahlreiche Stücke erwarb. So kaufte er u. a. einen Veronese „Die venetianische Braut“ für 350 Gulden, einen Tintoretto für 1000 Gulden und Rubenssche Kopien nach Tizian, darunter manches Stück sogar für 1800 Gulden.

Auch das Italien des 17. Jahrhunderts verzeichnet wieder eine Reihe ernsthafter Sammler. Die Grafen Caprara sind be-



Abb. 15.
Van der Borcht-Hollar, Apotheose des Grafen von Arundel.

sonders zu nennen. Denn ihre Sammlungen zu Bologna waren nicht weniger bekannt als jene des 1605 verstorbenen Naturforschers Ulysses Aldrovandi. Weit mehr aber als in Italien war das

Kunstsammeln in den Niederlanden vorwärts gegangen, war dort mit der Riesenentwicklung der holländischen Kunst gleichsam zur Regel geworden. In fast allen Handelsstädten des Landes kauften die Großkaufleute Bilder, steckten, wie Sorbière sagt, „viel Geld hinein, um noch mehr herauszuschlagen“. Freilich hatte auch Holland seine idealen Sammler, wie etwa Rembrandts Freunde Constantin Huygens, den Dichter, oder Jan Pietersz van Somer oder Jan Six, den Bürgermeister von Amsterdam, und sicher nicht zuletzt auch Rembrandt selbst. Daneben stand der Bürgermeister Gerrit Reynst († 1658) in besonderem Ansehen, denn er besaß, nach Floerke, „neben wertvollsten holländischen, flämischen und deutschen Bildern eine einzigartige Sammlung italienischer Meisterwerke. Vierundzwanzig der letzteren verkaufte seine Witwe um eine bedeutende Summe an den Staat zu einem Geschenk für Karl II. von England. Reynst hat seine Bilder in wahrhaft fürstlicher Weise durch die besten Künstler radieren lassen. Der Wert seiner Kunstschätze wurde, wie Filips von Zesen schreibt, auf drei Tonnen Goldes veranschlagt“...

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wird das Kunstsammeln auch in Dänemark lebhafter. Nach dem Tode Christians IV. entsteht die chronologische Sammlung der dänischen Könige im Rosenborg-Schlosse zu Kopenhagen, und um die gleiche Zeit vermehrt der dortige Arzt Dr. Hans Worm die römischen und nordischen Altertümer seines „Naturalienkabinetts“. 1652 erscheint in Amsterdam der Katalog seiner Sammlung. Dem Beispiel Worms folgen später Christian Iversson, der Bibliophile Professor Reiser und der Münzensammler Professor Sperling.

Interessant ist in diesem 17. Jahrhundert der Aufschwung des österreichischen Sammelwesens. Der österreichische Adel steht mit dem heimischen sowie mit dem ausländischen Kunsthandel, vornehmlich dem niederländischen und italienischen, in regem Verkehr. Die Liechtenstein, die Schwarzenberg, die Harrach sammeln. Die Sammlung Liechtenstein aber ist schon im Ausgang des 16. Jahrhunderts bekannt. Am 1. September 1597 schreibt, wie Victor Fleischer in seinem Buche

„Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler“ angibt, Kaiser Rudolf aus Prag an Karl, den ersten



Abb. 16.
Bronze-Standuhr, deutsch um 1670, 47 cm hoch, 39 cm breit.
Sammlung Dr. Antoine-Feill, Hamburg.

Fürsten des Hauses, „von den fürtrefflichen selzamen Kunststücken und Gemälden“, mit denen der Fürst „versehen sein soll“; er „sende

daher den Grafen Schlick an ihn, dem Karl vollen Glauben schenken und dann den Wünschen des Kaisers willfahren solle". Es handelte sich hier entweder um Erwerbungen für die Rudolfinische Kunstkammer oder um die Herstellung von Kopien nach den Liechtensteinschen Schätzen.

Der zweite Fürst Liechtenstein, Karl Eusebius, war nicht bloß ein Amateur, sondern auch ein Kenner der Künste, der es als Routinier mit jedem Kunsthändler aufnehmen konnte. In Karl Eusebius' „Werk von der Architektur", das Fleischer publiziert hat, verbreitet sich nämlich der Fürst über das Kunstsammeln mit einer Gründlichkeit, die einem modernen Kenner Ehre machen könnte. Damit man z. B. an Bildern — sagt er — „wol und nutzlich einkaufen könne und nicht große Spesa unnutzlich führe", soll man nur kaufen und sammeln „was auserlessene Giete, Raritat und Kunst ist und Originalia sein der uhr- und alten vortrefflichsten Meistern, auch der modern, der jetzt lebenden, so aber in grosse Perfection und Ruef sein und mit der Zeit, nach ihrem Dodt, noch mehrers und hechst geschatzet werden. Dergleichen Mahlerei von solchen noch wessenden, kann man wol nehmen und schatzen, dieweil sie es wierdig sein und nach ihrem Dodt vil teuerer und schwehrer zu bekommen wiert sein. Den jedes vortrefflichen Mahlers Stuck werden verteuret und mehrers verlanget nach ihrem Ableiben, aldieweilen nicht mehrers von ihnen gemahlet werden kan, ihre Stuck schon iberal vertheilte und also schwer zu iberkommen sein."

Aus den Rechnungen des Begründers der berühmten Wiener Liechtensteingalerie ersieht man die Preise, die der internationale Kunsthandel des 17. Jahrhunderts aufgestellt hatte. 1643 wird Karl Eusebius von den Brüdern Alexander und Wilhelm Forchondt in Antwerpen, deren Nachkomme Markus Forchondt übrigens um 1692 den Ankauf des Rubensschen Decius Mus-Zyklus an Johann Adam Andreas von Liechtenstein vermittelte, eine Kollektion von Bildern angeboten, in der ein Pieter Breughel, „Die Triomf van de Doot", mit 1000 Gulden bewertet wird, eine „Maria mit dem Kinde" von Josef van Cleve mit 300 Gulden, ein Lukas von

Leiden („Die heiligen drei Könige“) mit 150 Gulden. Den Josef van Cleve kaufte Fürst Liechtenstein für 200, den Lukas von Leiden für 120 Gulden. In den „Specificationen“ der Fürsten finden sich überdies Posten, die u. a. zeigen, daß „zwei Köpf von Albrecht



Abb. 17.
Bosse, Künstler und Sammler.

(Dürer): Ecce Homo und Unser liebe Frau“ für 100 Taler oder „zwei kleine Conterfait von Lucas Cranach“ für 30 Taler oder ein „Kopff auf Holz von Hohlbein“ für 30 Reichstaler „angetragen“ werden. Die „liebe Frau von Raffael von seiner perfectigsten und allerbesten Manier“ kostet 1500 Reichstaler und das „Iudicium Paridis von Frans Parmesan (Parmegianino), Alchemist (?), und bester Discipel von Raffael“ sogar 2500 Reichstaler.

Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein macht uns überdies mit einer Reihe zeitgenössischer österreichischer Sammler bekannt. Er kauft das Bilderkabinett des kaiserlichen Kammerdieners Wolf Wilhelm Praemer, und der Hofmaler und Kammerdiener der Kaiserin Eleonora, Christoph Lauch, bietet ihm 1673 seine Gemäldesammlung zum Kauf an. Im Lauchschen Inventar findet sich u. a. „ein alter Manskopf" von Rembrandt (25 Reichstaler), das „Iudicium Paridis" (auf Holz) von Giulio Romano (100 Reichstaler), ein „Jesuskindl" von Lucas Cronius (Cranach) — 25 Reichstaler — und ein „Conterfet von Seneca" von Rubens (40 Reichstaler). Die schon genannten „Zwei Köpf" von Albrecht Dürer und die „zwei kleinen Conterfett" von Cranach haben der Sammlung des Johann Carl Freiherrn von Egk und Hungerspach, „Erblandstallmeister in Krain und der windischen Mark" angehört.

In dieser zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden in der kaiserlichen Hofburg zu Wien, wo Ferdinand I. 1563 die Kunstkammer schuf, die Gemälde der Sammlung zu einer eigenen Galerie vereinigt. Sie gehen aus dem Besitz des Statthalters der Niederlande Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich († 1662), der gleich seinem Vetter Philipp IV. von Spanien hervorragende Bilder aus Rubens' Nachlasse erstanden hat, an Kaiser Leopold I. über.

V.

Die Sammler des Rokoko.

Im 18. Jahrhundert wetteifern im Kunstsammeln zwei Reiche: Frankreich und England. Bis England der Sieger bleibt... Aus dem „prunkliebenden Frankreich“ Ludwigs XIV. wird das „galante“ Frankreich. Hier kosen und scherzen die Schäferinnen Watteaus, hier rauschen die Seidenroben Nattiers, spielen die Kinder Chardins, tändeln die Amoretten Bouchers. Die Salons werden weicher, wärmer, malerischer. Weiß und Gold, Silber und Bronce deuten die anmutigen Schnörkel der neuen Epoche, zarte China- und Japanlacke, China- und Japanporzellane stehen auf zierlichen Tischchen, von den Wänden und Möbeln grüßen uns feine Gobelins, und aus den tausend Maschen und Fältchen der Spitzen blinzelt die kokette Verliebtheit der Frauen aus den Tagen Ludwigs XV. Meissoniers livre d'ornaments räumt mit der Überladenheit des Barockstils auf. Die leichte spielfrohe Kunst des Rokoko beginnt ihren duftigen Märchenreigen.

Schon in den letzten Jahren Ludwigs XIV. wurde sie fühlbar. Oppenort, der Bau- und Raumkünstler, war aus Italien nach Paris zurückgekehrt, und sein flämischer Landsmann Watteau schuf damals schon seine verträumten Gemälde. Das war um die gleiche Zeit, da der Franzose Antoine Pesne mit 27 Jahren in Berlin Hofmaler wurde. Und als Ludwig XIV. 1715 die Augen schließt, ist Watteau, der Einunddreißigjährige, in der Vollkraft des Schaffens. Er kommt aus Valenciennes, der Stadt der Spitzen, nach Paris und wird zuerst Theatermaler. Aber Paris öffnet ihm die Sinne, macht ihn zum Dichter und weitet seine Phantasie.

In Watteaus Zauberreich nun, in den zierlichen Palästen mit den sonnigen Gärten, die von den Parfüms der Salons getränkt sind, sammelt der Adel. Aber die Festigkeit fehlt ihm, denn in der Atmosphäre der fêtes galantes nimmt mancher die Kunst nicht ernst. Und die Meister des Rokoko darben. Schmählich sind die Preise, die man Watteau zahlt. Zwei Jahre vor seinem Tode quittiert er mit lakonischer Kürze dem Regenten von Frankreich den Erhalt



Abb. 18.
Kunstfreunde im Kabinett de Basan.
Choffard sc. 1803.

des Honorars für ein Bild mit acht Figuren. „Ich habe“ — so lautet die „Quittung“ nach Edmond und Jules Goncourts „Die Kunst des 18. Jahrhunderts“ — „von Sr. Hoheit dem Herrn Herzog von Orleans 260 livres erhalten für ein kleines Bild, das einen Garten mit acht Figuren darstellt. So geschehen zu Paris, 14. August 1719. Antoine Watteau.“

Aber die Preise für Watteau sind selbst nach dem Tode des Meisters, dessen Palette fast noch das ganze Jahrhundert beherrscht, nur sehr gering. Seine Bilder kehren, da die Sammlungen schnell den Besitzer wechseln — und dieser Zustand ist typisch für das „galante“ Frankreich des 18. Jahrhunderts — auf den sehr zahl-



Abb. 19.
Pygmalion-Gruppe in Sèvresbiskuit 35 cm hoch, Postament 10 cm hoch.
Sammlung Professor Darmstaedter, Berlin.

reichen Auktionen immer wieder. 1744 wird bei der Versteigerung Quentin de Lorangêre „Ein Konzert“ mit 361 Livres bezahlt, „Un jeu d’enfant“ bloß mit 46. Um diese Zeit gibt man auch in Paris Auktionskataloge heraus, wie sie übrigens in Holland schon seit dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts üblich sind. Der



Abb. 20.
Der Straßenrufer und Gerümpelsammler Jean Robert.

erste dieser Pariser Kataloge erscheint gelegentlich der Auktion Carignan im Jahre 1742.

Jean Baptiste Simeon Chardin geht es nicht viel besser als Watteau. 1745 kommen in der Auktion Chevalier de la Roque „Der Wasserbehälter und die Wäscherin“ auf 482 Livres, während „Der Kreisel“ nur 25 Livres bringt, und 1757 erzielt „Der Blinde“ auf der Auktion Heinecken den „Preis“ von 96 Livres. Als

Chardin 1769 stirbt, hat François Boucher längst schon seine Höhe erreicht. Boucher ist der Glückspilz unter den zeitgenössischen Künstlern. Ganz Paris pilgert zu ihm, und Ludwig XV. und die Pompadour sind seine mächtigsten Gönner. Er porträtiert die Hofgesellschaft und verblüfft die Sammler durch seine hingehauchten Venus- und Amorettenbilder. Und er ist selbst Sammler, wenn auch einer von denen, die man im Frankreich des 18. Jahrhunderts schon als „Raritäten" ansieht. Boucher besitzt nämlich ein Naturalienkabinett, sammelt Erze, Edelsteine und Muscheln und ziert mit diesen Dingen die Régence-Möbel, die noch aus der Zeit des Kunsttischlers und Graphiksammlers André Charles Boulle stammen. 1771, ein Jahr nach Bouchers Tode, wird dieses Naturalienkabinett für etwas mehr als 110 000 Livres versteigert.

Zu den ernsteren Sammlern dieser Epoche, in der Ludwig XV. das Münzkabinett der Bibliothek (1747) und 1750 das Palais Luxembourg der breiten Öffentlichkeit zugänglich macht, gehören vor allem der Archäologe Abbé J. A. Crozat (1696—1747), der Stecher und Kunstschriftsteller P. J. Mariette (1694—1774) und der Herzog E. F. von Choiseul (1719—1785). Von den Auktionen Crozat und Choiseul wandert ein Teil der Sammlungen ins Louvre, der andere aber nach England, das immer dringender auf die Erwerbung alter und zeitgenössischer Kunstschätze hinzielt. England ist auf dem Kunstmarkt ein so heftiger Konkurrent Frankreichs geworden, daß Ludwig XVI. 1782 auf der Auktion de Ménars für das Bild „Die Dorfbraut" von Greuze den hohen Preis von 16 650 Livres zahlt, einfach nur aus Furcht, „daß es uns entgehen und ins Ausland wandern könnte".

VI.

Das 18. Jahrhundert in England.

Schon Karl I. hatte die Kräfte des internationalen Kunstmarkts nach England gezogen. Italienische und niederländische Händler gehen die Paläste ab und der englische Landadel stellt immerzu neue Schätze in seinen Schlössern auf. Im 18. Jahrhundert aber wird die Nachfrage nach Kunst noch größer. Denn nun liefert nicht allein das Ausland — Italien, Holland und am stärksten wohl Frankreich — die Kunst für den Adel, nun versorgt die Sammler der heimische Markt auch mit heimischer Kunst. Durch William Hogarth, den „kraftvollen Organisator" — so nennt ihn Sir William Armstrong —, wird die „Physiognomie" der englischen Malerei „vollkommen verändert". Ihr Schicksal allerdings hat, wie Max J. Friedländer fein bemerkt, „nicht Hogarth, sondern Reynolds bestimmt". Und Reynolds gibt auch den Ton im Kunstsammeln an.

Sir Joshua Reynolds kehrt 1752 aus Italien zurück. Kurz vor dem Tode des Arztes und Sammlers Sir Hans Sloane, dem England zum großen Teil eine seiner gewaltigsten Schöpfungen verdankt: Die Kunstschätze nämlich, die er dem Volke vermacht hat, bilden, mit der Cottonschen Bibliothek von 1700, den eigentlichen Grundstock der Sammlungen des Britischen Museums in London. Sloane (geb. 1660) hatte gleich Reynolds längere Zeit in Italien zugebracht, wo auch Sir William Hamilton, der Pompejikenner (1730—1803), und der Stecher Robert Strange (1721—1792) die Reichtümer der Renaissance studierten. Und in den Kreis dieser Sammler, die mit zu den größten ihres Jahrhunderts

rechnen, traten dann der Herzog von Devonshire, der Herzog von Marlborough, der Schriftsteller Sir Horace Walpole



Abb. 21.
Aus der Sammlung Generalkonsul Licht, Berlin.

(1717—1797; Abb. 22), dessen Kunstschätze zu Strawberry-Hill bei Twickenham den Neid der Zeitgenossen erregten, und schließlich

noch William Beckford, der Lordmajor von London (1759 bis 1844).

Ich nenne aus der großen Zahl der damaligen englischen Sammler nur diese berühmten Namen. Denn es gab in Großbritannien unter dem Haus Hannover fast keinen einzigen Aristokraten, der nicht der Kunst und dem Sammeln gehuldigt hätte. Aber der Engländer des 18. Jahrhunderts, der Aristokrat nicht minder als der Bürgerliche, unterschied sich scharf von dem französischen Sammler der gleichen Zeit. Der Engländer sammelte, um zu genießen und um sich zu bilden, der Franzose wieder sah im Kunstsammeln zumeist nichts anderes als ein abwechslungsreiches, nicht unamüsantes Gesellschaftsspiel des Rokoko.



Abb. 22. Sir Horace Walpole.
Dance del. 1793 Daniell sc.

Während Hogarth sich die Aristokraten, weil er die „Sammlungen alter Meister“ bekämpfte, zu erbitterten Feinden machte, hatte Reynolds die großen Sammler für sich und stand zu ihnen in um so engerer Fühlung, als er selbst ein Sammlertemperament vom

Schlage der Rubens, Rembrandt und Peter Lely war. In seinem Hause gingen, wie später bei Lawrence, die Aristokraten ein und aus, holten sich Rat und förderten willig auch seine eigene Kunst. Und so vermochte er, um mit Richard Muther zu sprechen, „die große Allüre des Salons auch so wundervoll zu treffen, ganz wie einst in den Werken des Hofmarschalls Velasquez sich der Geist des Royalismus in so unverfälschter Echtheit ausprägte...“



Abb. 23.
Wandernder deutscher Kupferstichhändler.
Seekatz p. Lowrie sc. 1772.

Außer der Schaffung des Britischen Museums verzeichnet das englische Kunstleben des 18. Jahrhunderts noch ein anderes Ereignis: 1766 errichtet James Christie in Pall-Mall sein Auktionsinstitut. Er ist ein Freund von Reynolds, aber auch Gainsborough, Sir Joshuas „Konkurrent“, steht ihm nahe, und der Schauspieler Garrick, der die einflußreichsten Beziehungen hat. Ein Jahr nach der Gründung des Hauses — es ist gegen Ende des Jahrhunderts schon das Welthaus

Christie —, wird die erste Bilderauktion gemacht. Und da ist es nicht uninteressant, die Preise zu verfolgen, die damals die



Abb. 24.
Geschäftskarte der Londoner Firma Griffin.

englischen Sammler für Meisternamen gezahlt haben. Ein Porträt von Holbein brachte 4 Pfund Sterling 18 Shilling, also ca. 100 Mark, ein Tizian ging für 2 Guineen weg, also für 42 Mark,

ein „Raucher“ von Teniers für 14 Shilling. Die Preise für Sèvresporzellan variierten 1767 zwischen 200 und 400 Mark. Bei der zweiten Auktion aber gab es bei Christie schon höhere Preise. Guercinos „Susanna und die beiden Alten“ kam, nach Roberts „Memorials of Christies“, auf 200 Pfund Sterling, und den gleichen Preis bot man für Jordaens „Mars mit Venus und Vulkan“. Vier Jahre später erzielt ein van Dyck, „Porträt Karls I.“ ($45\frac{1}{2} \times 27$) 215 Guineen (4515 Mark), 1775 wird Rembrandts „Anbetung der Könige“ für 390 Guineen = 8190 Mark versteigert, 1777 erzielt Murillos „Der gute Hirte“, der heute in den Sammlungen Rothschild in London hängt, 590 Guineen, also 12 390 M., 1787 gibt man für Tizians „Heilige Familie“ 470 Guineas = 9870 M. und für van Dycks „Simson und Delila“ 700 Guineen, das sind 14 700 M. 1792, das Todesjahr Reynolds brachte die Versteigerung der hinterlassenen Werke des Gainsborough, und zwei Jahre nachher kamen Sir Joshuas Bilderschätze unter den Hammer. Die Sammlung Reynolds, aus der Rubens' „Herkules und Omphale“ für 160 Guineen = 3360 M. nach Dresden ging, erzielte im ganzen 206 380 M.

VII.

Das deutsche Sammelwesen des 18. Jahrhunderts.

Die Kunstkammern, die in Deutschland ins 16. Jahrhundert zurückreichen und die im 17. an Zahl und Umfang erstarkt sind, haben im 18. Jahrhundert in allen großen Städten noch reichlichen Zuwachs erhalten. An den Höfen sowohl als im geldkräftigen Bürgertum, das, durch die Kunstbegeisterung der Fürsten angeregt, für die künstlerischen Bestrebungen der Zeit empfänglicher wurde. In Dresden vergrößerte August der Starke den Besitz der kurfürstlichen Kammer, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegründet worden war, durch Neuerwerbungen von Antiken, Bildern und Kunstgewerbe, wie Silberarbeiten und Chinaporzellan, schuf für die Bilder eine eigene Galerie und ließ sie wissenschaftlich katalogisieren. Seine größte Freude aber war sein Porzellan, und als er 1710 Böttger an die Spitze der Meißner Manufaktur stellte, wurde sein Interesse für diese Kunstgattung noch vehementer.

Unter August III., der sich gleich seinem Vater auf das Sammeln verstand, erfuhr dann die Dresdner Galerie ihre weitere Ausgestaltung. Ihm ist neben der Erwerbung der Bildersammlung des Herzogs von Modena, die Tizians „Zinsgroschen" enthielt, vor allem der Ankauf von Raffaels „Sixtinischer Madonna" zu danken, für die er 20 000 Dukaten gegeben hatte. Und daß August III. überhaupt einer der Geldmagnaten des internationalen Kunstmarktes war, geht aus einem Briefe hervor, den Friedrich der Große 1756 an seinen treuen Bankier Johann Ernst Gotz-

kowsky schreibt. „Was ich," sagt hier der König von Preußen, „bezahlen kann, nach einem resonablen Preis, das kaufe ich, aber was zu teuer ist, laß ich dem König von Polen über."

Ein Jahr vorher, 1755, wird J. E. Gotzkowšky, dem „patriotischen Kaufmann", von Friedrich dem Großen der Auftrag erteilt, „eine Quantität kostbarer Gemälde anzuschaffen, die für die neue Galerie, welche in Potsdam angebaut wurde, bestimmt waren". Diese Galerie wird 1756 angelegt und trotz dem Kriege ausgestaltet. Zu den Antiken der Kollektion Polignac, die der sammeleifrige König schon 1742, drei Jahre vor dem Bau von Sanssouci, für 80000 Livres gekauft hatte, traten später weitere Stücke, wie die „Niobe" aus dem Besitz der Markgräfin von Bayreuth und der „Betende Knabe" aus den Liechtensteinschen Sammlungen hinzu, und nebenbei ließ Gotzkowsky die Länder absuchen, um seinem König neue Bilder zu bringen. So hatte er in Italien, Frankreich und Holland manche Qualitäten erstanden. Unter den 180 Nummern der Königlichen Galerie finden wir z. B. Rubens „Susanna", Lionardos „Vertumnus und Pomona" und Correggios „Leda mit dem Schwan", für die Friedrich der Große im Jahre 1755 21060 Lire angelegt hatte. Der König von Preußen kaufte überdies später einen Teil der Riesensammlung des Küstriner Barons Philipp von



Abb. 25. F. Carsten sc.
Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.
G. Schwarz phot.

Stosch, der (Abb. 27) von 1731 bis 1757 in Florenz gelebt und mit enormem Verständnis systematisch Graphik, Gemmen und Münzen gesammelt hatte. Winckelmann hat seine Sammlungen populär gemacht.

Durch Friedrich den Großen war auch Johann Ernst Gotzkowsky selbst (1710—1775) zum Sammler geworden (Abb. 25). Er hatte nicht weniger als drei Rembrandt besessen, aber da er „nicht selbst sammelte, sondern für sich kaufen ließ, lief," wie Bode sagt, „manches falsche und minderwertige Bild mit unter". Immerhin darf seine Sammlung für eine der bedeutendsten gelten, die das Berlin des 18. Jahrhunderts gekannt hat. Sie ist von Katharina II. von Rußland angekauft worden, die Peter den Großen, den passionierten Niederländer-Sammler, an Leidenschaft des Sammelns noch übertraf.

Damals gab es übrigens in Berlin außer Gotzkowsky eine ganz beträchtliche Anzahl von Sammlern. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts pflegte man in der preußischen Hauptstadt besonders die Bibliophilie. Friedrich Nicolai zählt an sechzig Privatbibliotheken auf, doch neben diesen bestanden fast ebensoviel Privatsammlungen von Bildern, Graphik, Kunstgewerbe, Medaillen und Münzen. Da sammelt der Kunstgärtner Krause „Kunstsachen und Antiquitäten", der Kriegsrat Krüger besonders Waffen, Frau Witwe Rebelt „sehr viele Kunstsachen von Stein, Holtz, Perlmutter, Wachs, Bergkristall", der Kaufmann P. P. Adler Münzen — er hatte an 14 000 Stück —, der Zollinspektor Dreyer Münzen und Zinn. Außerdem hatte Berlin auch zahlreiche Spezialsammlungen von Bildern und Graphik. Geheimrat v. Arnim auf Boitzenburg (Unter den Linden) besaß eine „vorzügliche" Sammlung von englischen Kupferstichen, der Hofmaler Boehmer, der zunächst für Medaillen schwärmte, „sehr gute Gemälde des † C. W. E. Dietrich" und ein schönes Stück von W. van Aelst, „worauf totes Federvieh", der Direktor Cäsar neben Bildern eine Kollektion von Stichen, und in der Sammlung Daniel Chodowieckis sah man Gemälde und Zeichnungen von Niederländern und Flamen, darunter zwei Jor-



Abb. 26.

daens, ein „Frühstück“ von van Roy und überdies Blätter von Reni, Pesne und Boucher (Abb. 26).

Der „kgl. erste Sänger“, Herr Concialini, hatte englische und italienische Stiche sowie „die ganze Sammlung nach Angelica Kauffmann“, und Herr Daum, der Chinasachen und „Terra-sigillata-Gefäße“ aus rotem Porzellan („so ehemals in Plauen von einem Herrn von Goerne und in Kaput bey Potsdam von einem sächsischen gemacht worden“) mit Vorliebe kaufte, brachte schließlich auch 4000 Bücher und eine Kollektion von Stichen zusammen, darunter 600 Blätter von Houbraken, den ganzen Hogarth, den ganzen Ploos van Amstel und viele Blätter von Rembrandt. In der Galerie des Benjamin V. Ephraim fand man Bilder von Caravaggio, Poussin und Savery, bei Dr. Josef Flies den „König Ahasver“ von Rembrandt, bei Staatsminister Freiherrn von Heinitz den „Schlafenden Kupido“ von Schidone. Erlesen war auch die Sammlung des Daniel Itzig, denn er besaß Gemälde von Pesne und Watteau, hatte den „Ganymed“ von Rubens und „Zwei musizierende Personen“ von Ter Borch. Im Besitz des Geheimrats Freiherrn von Knyphausen in der Kochstraße war zwischen Bildern von Rembrandt und Teniers die „Heimsuchung der Elisabeth“ von Rubens, im gräflich Schulenburgschen Palast hingen Italiener, bei J. W. Meil, dem Graphiker, der auch ein bedeutender Sammler von Graphik war — er hatte Dürer komplett — sah man Bilder von Tizian, Bol, Goyen, Hobbema und Pesne. Zu den Berliner Graphiksammlern gehörten dann noch u. a. Kammerherr von Neale, Herr von Ryssel-mann, Stadtrichter Christian Ludwig Schmidt, Geh. Kommerzienrat Schütze und Herr von Stechow.

Gleichwie in Berlin war auch im Wien des 18. Jahrhunderts das Sammelwesen schon ziemlich weit gediehen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vermehrte sich der Kunstbesitz der Hocharistokratie ungemein rasch; zu den Liechtenstein, Schwarzenberg und Harrach gesellten sich die Schönborn und die Czernin. Nach dem Frieden von Passarowitz stellte Prinz Eugen von Savoyen seine Kunstschätze im Belvedere auf und bereicherte

sie immerzu durch Neuerwerbungen: aus der Sammlung Sebich in Breslau kam neuer Zufluß. Aber auch die Bürger von Wien sammelten eifrig. 1727 erwähnt Neickel die Sammlungen Dr. Bock und Dr. Alpbrunner, später reiht sich ihnen der „Lapidarstilist“ Johann Melchior Birkenstock an, und gegen 1792 existieren in Wien, wie Theodor v. Frimmel hervorhebt, mindestens 15—20 bemerkenswerte Sammlungen. 1770 gründet Artaria sein Kunsthaus. Bezeichnend für die damaligen Kunstverhältnisse der Donaustadt ist eine Verlautbarung der Wiener Zeitung, die den verstorbenen Graphiksammler Alfred Herrn von Gundel betraf. Sie lautete nach Nicolai: „Man sey gesonnen, den 25. April 1783 diese Sammlung unzertheilt den Meistbietenden käuflich hindan zu lassen.“



Abb. 27.
Philipp Frhr. v. Stosch mit Giulano Sabbatini, Bischof von Modena.
Ghezzi del. A. Pond sc. 1739.

Diese Sammlung nun hatte keinen geringen Umfang: sie zählte nämlich an 70 000 Kupferstiche, für die dann Fürst Ludwig v. Liechtenstein als der „Meistbietende“ die Summe von 12 400

Gulden gab. Der Fürst tat noch ein übriges, indem er, dem testamentarischen Willen des Sammlers entsprechend, für den Toten eine „Seelenmesse" lesen ließ.

Groß war schon am Ende des 18. Jahrhunderts der Leipziger Markt für das Kupferstichauktionsgeschäft. Der „verpflichtete Universitätsproklamator" Weigel hielt im Roten Kollegio regelmäßig Kupferstichauktionen ab und publizierte sachverständige Kataloge, die weit über Leipzig hinaus und sogar ins Ausland versendet wurden. C. G. Boerner, dessen Geschäft aus dem Weigelschen hervorgegangen ist, besitzt, wie ich seinen freundlichen Mitteilungen entnehme, Protokollkataloge J. A. G. Weigels und seines Vorgängers bis zum Jahre 1755 zurück. Weigel zählte übrigens zu seinen „Committenten" auch Herzog Karl August und Goethe, der mit ihm häufig korrespondierte und dem Leipziger Universitätsproklamator manches Interessante über seine eigene Sammeltätigkeit schrieb. So äußert sich der Dichter in einem Briefe, den ich hier im genauen Wortlaut des mir von Karl Ernst Henrici-Berlin zur Verfügung gestellten Originals wiedergebe, folgendermaßen:

„Ew. Wohlgeb.

ist Glück zu wünschen, daß Sie mehrere thätige Söhne haben, die man unter einander und sogar mit dem Vater verwechseln kann; möge Ihnen zusammen die Dauer alles Guten gegönnt seyn! Auch dank ich abermals zum allerschönsten, daß Sie sich meiner Aufträge so treulich annehmen wollen. Gar manche vortreffliche Blätter und so viele andere, die dem geschichtsforschenden Kunstfreunde höchst erwünscht sind, finde in der angelangten Sendung, nach verhältnißmäßigen Preisen. Fahren Sie auch kräftig fort für mich und meine Liebhaberey zu sorgen.

Die Bemerkung wegen der Claude's ist ganz richtig. Ich besitze die ganze Sammlung in alten trefflichen Abdrücken, wie ich sie noch mit aus Italien gebracht, deshalb war ich neugierig zu sehen, was sich in Deutschland vorfinden möchte? Und da ist es denn wie Sie sagen: Die Platten sind von verschiedener



Abb. 28. Jurriaen Pohl, Kunstkammer mit Maleratelier.
Sammlung Dr. v. Miller-Aichholz, Wien.

Größe, auch wohl in Schattenparthien aufgefrischt, deshalb denn geringe Preise. Meine ersten Blätter haben hierdurch an Werth gewonnen.

Anbey liegt eine Aßignation von 125 rh. wobey mir noch etwas zu Gute bleibt und ich Sie um die Gefälligkeit ersuchen wollte: mir zwey Buch von dem grünlichen, bräunlichen englischen Papier anzuschaffen und solches, nur um einen Staab gewickelt, gefälligst hierher zu senden.

Ihr guter Sohn wird mich doch wieder mit dem Preiskatalog vergnügen? ich denke darauf wie ich ihm dagegen etwas freundliches erzeigen möge. Leider ist meine Handschriften-Sammlung in Stocken gerathen; es gehört hierzu ein frischer jugendlicher Geist und gute Gelegenheit; deswegen wünsche zu der Sendung des Grafen Cicognara Glück und hoffe bey meiner Rückkehr nach Hause auch einiges beytragen zu können.

Mit wiederholten Ersuchen meinen kleinen Angelegenheiten auch künftig gefälligst Ihre Aufmerksamkeit zu widmen

ergebenst

Jena
am 20. Septbr. 1820.

Goethe."

Auch Goethes Vaterstadt Frankfurt a. M., wo wir schon im 17. Jahrhundert ernste Sammler wie etwa den Arzt Johann Küeffer antreffen, sammelt im 18. Jahrhundert weitaus lebhafter, und ebenso rasch entwickelt sich das Kunstleben in München. Aber zu den tüchtigsten Sammlern dieser Epoche gehören die hessischen Fürsten. 1737 erwirbt Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel für 40 000 holländische Gulden acht Rembrandt, zwei van Dyck, sechs Wouwerman, drei Potter und 1779 vollendet du Ruy für Friedrich II. von Hessen-Kassel das Museum Fridericianum in Kassel, eine der ersten fürstlichen Sammlungen, die schon der großen Allgemeinheit gewidmet war. Freilich konnte auch die kgl. Kunst- und Naturalienkammer in Berlin von jedermann besichtigt werden. Man mußte es nur „tags oder einige Stunden vorher" den Aufseher wissen lassen.



Abb. 29. Bureau von David Roentgen.
Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

VIII.

19. Jahrhundert und Gegenwart.

Im 19. Jahrhundert sterben die fürstlichen Kunstkammern in ihrer alten Form ab: es beginnt das Zeitalter der Museen im modernen Sinne. Als 1803 in Paris das Musée Napoléon eröffnet wird, weint man zwar noch in Europa den unermeßlichen Kunstschätzen nach, die der Welteroberer im Louvre gewaltsam zusammentrug, doch mit dem Sturz Napoleons und der Wiederkehr der Kunstwerke an ihre einstigen Stätten (1815) profitiert das Sammelwesen in überraschender Weise. Man eifert dem besiegten Sieger nach, gründet Museen von Staats wegen und zum Nutzen der Allgemeinheit. Napoleons Schaffung eines „Weltmuseums" hatte für die Kunst, sagt Bode, „die günstige Wirkung, daß sie den Völkern den Wert und die Bedeutung ihrer Kunstwerke zur Erkenntnis brachte". Und mit dem immer freier und in die Tiefe sich entwickelnden Forschergeist, dem immer ernster vordringenden Einfluß der Kenner kommt auch das Kunstsammeln der Privaten auf bessere Wege.

In Frankreich allerdings, das heute Tausende von Sammlern hat, gab es damals nur Reste von Privatsammlungen. Die Revolution hatte Reichtümer zertrümmert, und was ihr nicht zum Opfer fiel, landete in England, das schon im Ausgang des 18. Jahrhunderts durch die zahlreichen Auktionen französischen Aristokratenbesitzes starken Gewinn zog. Gegen 1820 aber erholte sich wieder der französische Markt, bis er sich schließlich nach der Gründung des Hôtel Drouot in Paris (1859) neben dem Londoner behaupten konnte.



Abb. 30. Th. Rowlandson, Auktion bei Christie um 1805.
Im Besitz des Hauses Christie, London.

1838 wird in London die National-Galery vollendet und 1857 erhält die englische Residenzstadt mit dem South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum) das erste und zugleich größte Kunstgewerbemuseum der Welt. Inzwischen war auch die Zahl der englischen Privatsammlungen erheblich gewachsen. Dazu trug, wie gesagt, hauptsächlich Frankreich bei und außerdem



Abb. 31.
Ein fliegender Kunsthändler in Paris um 1815. Chez Genty, Paris.

mußte Italien herhalten, denn der Weltruf des englischen Markts lockte auch den alten italienischen Besitz. So wurden in London im Jahre 1800 die Bilder des Colonnapalastes ausgeboten und fünf Jahre später entbrannte bei Christie ein Kampf um die Renaissancegemälde des Barberinipalastes in Rom, dessen Hauptstück, Lionardos (von Vasari genannte) „Tochter des Herodias“, den Preis von 960 Guineen = 20 760 M. erzielte. Aber neben den französischen und italienischen Sammlungen kam auch schon heimischer Besitz in Frage. 1802 versteigerte man die Bilder des



Abb. 32. W. Jamnitzer, Der sog. Merkelsche Tafelaufsatz. Aus F. Luthmers „Der Schatz des Frh. v. Rotschild". (Mit Genehmigung Prof. Luthmers und des Verlegers Heinrich Keller, Frankfurt.)

William Beckford of Fonthill, 1806 die des Herzogs von Gloucester. Und mit der stärkeren Nachfrage stiegen naturgemäß die Preise. 1807 ging, um nur einige Preise herauszugreifen, Rembrandts „Schiffsbaumeister“ für 5000 Guineen = 105 000 M. in den Besitz des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Georg IV., über, Correggios „Madonna mit Kind und Johannes“ erreichte 3000 Guineen = 63 000 M., während 1802 für eine Madonna Raffaels aus der Orleanskollektion nicht mehr als 280 Guineen = 5880 M. gegeben wurden. 1823 zahlte man schon für einen Hobbema 800 Guineen = 16 800 M., für eine Landschaft von Rubens 2600 Guineen = 54 600 M. und für das Porträt des Dr. Sam. Johnson von Reynolds 470 Guineen = 9170 M. Von deutschen Meistern ist damals in England Dürer verhältnismäßig gut bewertet worden. Bei einer Versteigerung des Jahres 1804 erzielte sein Porträt Leos X. 162 Guineen = 3402 M., während Tizians „Cardinal Caraffa“ nur 100 Guineen = 2100 M. brachte. Tizians „Heilige Familie“ aus der Galerie Borghese wurde bei der gleichen Versteigerung mit 395 Guineen = 8295 M. bezahlt.

Um die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts legte auch schon Paris respektable Preise an. 1817 gibt man für Correggios „Heilige Familie“ 60 000 Fr., 1818 für einen Canaletto 18 000 Fr. Gut stand van Dyck im Preise: 1801 bringt seine „Maria mit Kind“ 24 000 Fr.

Mit London und Paris konnte sich der Wiener Markt im Anfang des 19. Jahrhunderts nicht im mindesten messen, aber er galt trotzdem für einen der gesuchtesten Kunstplätze. Denn die Wiener Aristokraten kauften immer noch und die Zahl der bürgerlichen Sammler hatte sich im Laufe von wenigen Jahren mehr als verdoppelt. In den dreißiger Jahren zählt Frimmel an 56 Bildergalerien, und daneben gab es noch eine Reihe hervorragender Kunstgewerbesammlungen. Heute ist die Zahl der Wiener Sammler nicht mehr so umfangreich, dafür aber haben ihre Schätze dank ihren Qualitäten ihren gewichtigen Rang. Die Sammlung Dr. Albert Figdors (Renaissancemöbel, Goldschmiedearbeiten, Emails, Elfenbein, Miniaturen usw.) ist weltberühmt, und unter den übrigen Sammlungen ragen die von Gustav Benda (Skulpturen, speziell



Abb. 33.
Porzellankabinett in Schloß Rosenborg-Kopenhagen.
Henricksen phot.

Bronzen, Waffen, Keramik), Gottfried Eißler, Karl Mayer (Porzellan) und die Niederländergalerie Trietsch, die Gustav Glück katalogisiert hat, besonders hervor. Unter den Aristokratensammlungen der letzten fünfzig Jahre ist die des verstorbenen Barons Alfons Rothschild (Goldschmiedearbeiten der Renaissance und 18. Jahrhundert) am bekanntesten. Der Rothschildsammlung reihen sich an: die Sammlungen Baron Bourgoing (Miniaturen), Baron R. Gutmann (alte Bilder und altes Kunstgewerbe), Albrecht Ritter von Kubinsky (Medaillen), Graf Lanckoronsky (Antiken und moderne Bilder), Eugen Miller v. Aichholz (Renaissance), Dr. A. v. Miller-Aichholz (Bilder), Paul Ritter v. Schoeller (18. Jahrhundert) u. a. — Budapest, dessen Sammeleifer heute im Steigen begriffen ist, brachte in den letzten Jahren zahlreiche wertvolle Sammlungen auf den Markt. Von seinen Privatgalerien kennt man u. a. die des kgl. Rates Nemes (Greco und die französischen Impressionisten) auch im Auslande.

Aus Italien, dessen König zu den größten Münzensammlern und -kennern gehört, sowie aus Spanien hört man nur wenig von der Schaffung neuer Privatsammlungen, und Rußland rangiert mit diesen beiden Ländern in gleicher Linie. Dagegen wird in Belgien und den Niederlanden eifrig gesammelt — zumeist moderne Kunst — und auch Skandinavien hat seine Sammlergemeinden. In Dänemark gab es ja schon im 17. Jahrhundert Sammlertemperamente. Unter den Modernen dieses Schlages haben Dr. Carl Jacobsen und Heinrich Hirschsprung ihre Sonderstellungen: Jacobsen, der die Glyptothek zu Kopenhagen schuf, und Hirschsprung, der in seiner umfangreichen einzigartigen Bildersammlung die Entwicklung der dänischen Kunst aufzeigen wollte. Die Kollektion Hirschsprung, die der Sammler dem dänischen Staat vermacht hat, ist seit dem Sommer 1911 in einem eigenen Gebäude untergebracht und dem Publikum zugänglich. Sie steht unter Hannovers Leitung. Norwegen interessiert sich für seine neuzeitigen Meister, und Schweden besitzt, wie ich Hyltén-Cavallius' „Samlare i


Engravers, Publishers, Printsellers & Fancy Stationers
TEMPLE OF FANCY
Drawings Lent to Copy
S. & I. FULLER,
PREPARERS OF PERMANENT SUPERFINE WATER COLOURS
34, Rathbone Place, London.
Wholesale Manufacturers of Bristol Boards, Ivory Papers & Cards.

Abb. 34.

Sverige" entnehme, heute nicht weniger als 630 große und kleine Sammler.

In Deutschland war zu Beginn des 19. Jahrhunderts fieberhaft gearbeitet worden. Die Museen wurden förmlich aus dem Boden gestampft, die einzelnen Sammlungen systematisch geordnet und wissenschaftlich gesiebt. Darmstadt erhält 1805 das großherzogliche Landesmuseum, in Frankfurt a. M., wo Moriz von Bethmann einer der vorsichtigsten Sammler ist, wird 1817 das Städelsche Institut gegründet, in Köln 1823 das Wallraf-Richartz-Museum, und in dem gleichen Jahre beginnt in Berlin, wo Friedrich Wilhelm III. die kgl. Bildergalerie durch die Erwerbung der Sammlungen Giustianini und E. Solly bedeutend vergrößert, Karl Friedrich Schinkel den Bau des alten Museums. Sieben Jahre nachher wird der Schinkelsche Bau eröffnet, in demselben Jahre 1830, in dem die kgl. Glyptothek in München durch Ludwig von Bayern ersteht. 1836 wird in München die alte Pinakothek errichtet und 1837 legt man in Leipzig den Grundstein zum Städtischen Museum der bildenden Künste. Bald folgen Stuttgart, Nürnberg, Hannover, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schließen sich die übrigen Städte an. 1855 vollendet Gottfried Semper den Umbau der Dresdner Galerie, 1861 gründet man in Berlin die Nationalgalerie — sie wird erst 1876 eröffnet — und 1867, zehn Jahre nach der Eröffnung des Kensington-Museums in London, erhält auch Berlin sein Kunstgewerbemuseum.

Wien war schon 1864 vorangegangen und 1869 kommt Hamburg an die Reihe, das übrigens im gleichen Jahre auch seine Kunsthalle baut. Und in allen großen Städten Deutschlands, in der Reichshauptstadt Berlin, dessen Museumskomplex 1904 durch das Kaiser-Friedrich-Museum bedeutend vergrößert wird, dann in München, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Köln, Dresden, Stuttgart: überall wächst die Lust am Sammeln, überall weitet sich der Umfang des Kunsthandels, die Lebhaftigkeit des Auktionswesens. London, Paris und Wien besuchen den Kunstmarkt in Köln, wo J. M. Heberle seit 1811 Auktionen veranstaltet, besuchen

die Boernerschen Kupferstich-, Bücher- und Autographenversteigerungen in Leipzig, das Graphikhaus Gutekunst in Stuttgart, das seit 1864 besteht, und den Münchner Markt, wo heute Hugo Helbings Auktionsinstitut dominiert. Und Berlin selbst, wo 1869 Rudolf Lepke sein Auktionshaus gründet, ist heute zweifellos die Zentrale des deutschen Markts für alte Kunst.

IX.

Der Aufschwung des Sammelwesens im modernen Berlin.

Die ausländischen Kunstfreunde, die heute Berlin besuchen, können sich nicht genug wundern, in wie kurzer Zeit sich die Reichshauptstadt auch auf dem Gebiete des Sammelwesens ihre internationale Stellung geschaffen hat. Berlin besaß zwar schon, wie wir gesehen haben, im Ausgang des 18. Jahrhunderts eine recht imposante Zahl von Sammlern, aber während der Napoleonischen Kriege trat im Berliner Kunstleben ein Stillstand ein und erst unter Friedrich Wilhelm III. mehrten sich die Zeichen verstärkten Sammeleifers. Die Grafen Blankenese, Raczynski und Redern erwarben zumeist italienische Bilder, den Buchhändler Reimer, der ein kenntnisreicher Sammler war, reizten besonders die niederländischen Kleinmeister, und der Italienerwarenhändler Thiermann sammelte mit Vorliebe Graphik. In die Zeit von 1850—1871 fällt dann die Gründung einiger Kunstgewerbesammlungen, aus deren Reihe die des Assessors Robert Tornow hervorragt. 1874 geht diese Sammlung in den Privatbesitz der Kaiserin Friedrich über, und unter den Kunstdingen, die nebenher für die königlichen Sammlungen selbst angekauft werden, befinden sich vornehmlich die Majoliken, das Steinzeug und die Limogen des Oberpostdirektors Nagler. Und Ravené und Wagener sammeln bereits moderne Bilder. Ravené seit 1850.

Seit 1871 aber geht es mit dem Kunstsammeln in Berlin rapide vorwärts. Wilhelm Gumprecht ist einer der rührigsten Uni-



Abb. 35.
Sèvresporzellan in der Sammlung Prof. Darmstaedter, Berlin. Boll phot.

versalsammler, 1874 gründet Professor Dr. Ludwig Darmstaedter seine großartige Porzellansammlung (Abb. 35) und im gleichen Jahre schmückt Oskar Hainauer mit seinen Renais-

ihrer prächtigen Sammlung von Böcklinbildern, Kommerzienrat August Zeiß u. a.

Diese Liste ist noch lange nicht vollständig, gibt aber immerhin schon einen Begriff von der Regsamkeit der Berliner Sammler und der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Sammlungen selbst. Aber nicht allein in Berlin, sondern auch in den übrigen Großstädten des Reichs knüpft man an die gute alte Tradition des deutschen Sammelwesens an.

In Frankfurt a. M. finden wir neben den Rothschilds, die schon in den fünfziger Jahren an der Spitze der Kunstfreunde stehen, unter den ersten Sammlern der siebziger Jahre: Baron Max von Goldschmidt-Rothschild (Bilder und Kunstgewerbe, darunter eine eminente Kollektion von Silberarbeiten, Emails, Majoliken und eine einzigartige Sammlung von kostbaren Krinolinengruppen), August de Ridder (Mai 1911 †) — bedeutende Sammlung von Niederländern in Kronberg i. T. und eine Sammlung moderner Frankfurter und Münchner Meister in Frankfurt selbst —, Heinrich Seckel, dessen Majoliken jetzt in der Pierpont Morganschen Leihausstellung im Londoner Kensington-Museum stehen, und Leopold Sonnemann, der einen Teil seiner modernen Bildersammlung dem Städelschen Institut vermacht hat. Diesen Sammlern schließen sich später an: Fritz Gans, dessen Galerie alter Meister und antikes Kunstgewerbe berühmt sind, Freiherr v. Holzhausen (Bilder), Frau Jeu (Silber), Dr. Albert Linel (Bilder, Kunstgewerbe und Missalen), Baron und Baronin Philipp v. Schey (Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts, kostbare Kollektion Meißner Service), Direktor Ullmann und Frau (Deutsche Skulpturen, moderne Meister, Silber, Porzellane mit bedeutender Fuldaserie).

Hamburg hatte in Konsul Ed. F. Weber († 1907), dessen Galerie — sie ist die größte deutsche Privatsammlung alter Meister (Abb. 45) — 1912 in Berlin versteigert wird, eine Sammlerpersönlichkeit von Weltruf. Daneben behaupteten sich die (inzwischen aufgelösten) Sammlungen Campe, Emden, Feill u. a. Doch auch heute besitzt Hamburg, um dessen Kunstleben Justus Brinck-

mann und Alfred Lichtwark die größten Verdienste haben, eine reiche Gruppe von Sammlern. Ich nenne bloß jene, die mir persönlich bekannt sind: Albers-Schönberg (Fayencen), Amsinck (Galerie moderner Bilder), Rudolf Bandli (Meißner Porzellan), Behrens (moderne Bilder), Henri Budge (Galerie



Abb. 36. Galerie Generaldirektor Gerstenberg, Berlin.

mit Bildern und Kunstgewerbe aller Epochen, eine der größten europäischen Privatsammlungen), Dr. Antoine-Feill (Bilder und eine an 400 Nummern zählende Kunstuhrensammlung großen Stils), Arnold Otto Meyer (eine prachtvolle Schwindsammlung, ferner Ludwig Richter, Steinle u. a.), Edgar Michahelles (Kleinkunst und Bilder), Dr. R. L. Oppenheimer (eine der umfangreichsten und besten Chodowieckisammlungen), Dr. H. Ulex (Japan). Schließlich sind die Galerie Glitza, die ich noch nicht gesehen habe, und die Japansammlung Dr. Fitzler zu nennen.

In Hannover sammelt Kommerzienrat Georg Spiegelberg Miniaturen, Porzellane und Bilder, Bauratswitwe Oppler Steinzeug und Zinn, Frau Senator Laporte Holzskulpturen; in Leipzig, das in der Galerie des verstorbenen Geheimrats Alfred Thieme eine der wertvollsten und bekanntesten Niederländersammlungen, in der Galerie des verstorbenen Emil Meinert eine der solidesten Kollektionen moderner Meister besitzt, stehen die Bilder des Dr. Eduard Brockhaus, die Bilder und das Kunstgewerbe des Dr. Ulrich Thieme u. a. in erster Linie; in München, wo Georg Hirths berühmte Sammlung 1898 und die des Dr. v. Pannwitz, der übrigens heute in Berlin von neuem sammelt, 1905 versteigert wurden, sind u. a. Thomas Knorr (moderne Bilder — vorwiegend Lenbach — und altes Kunstgewerbe, s. Abb. 48) und Professor Pringsheim (Kunstgewerbe) Sammler großen Stils; in Magdeburg sei das Kunstgewerbe des Dr. A. List genannt, in Braunschweig neben den alten Bildern, Majoliken, Zinnsachen und Spitzen des Viewegschen Hauses und der bedeutenden Dürersammlung der Frau Professor Blasius die Porzellansammlung des Hauses Grotrian. Dresden (s. Sammlung Kühnscherf, Abb. 47), Breslau (s. Sammlung Agath, Abb. 46), Köln (s. Sammlung Oppenheim, Abb. 8), Aachen, Düsseldorf, Stuttgart, Nürnberg, ja fast alle großen und selbst die kleineren Städte des Reichs haben ihren erbgesessenen privaten Kunstbesitz.

Die Führung im deutschen Sammelwesen hat heute allerdings Berlin, dessen überraschende Entwicklung als Kunstmarkt selbst von London und Paris neidlos anerkannt wird. Und es ist nicht lange her, seit der Berliner Markt seine internationale Farbe erhielt. Etwa 1902 fing es an, als die Sammlung des Schlosses Mainberg versteigert wurde. Dann aber wuchs mit den Auktionen Clemm, Agath, Emden, Jourdan, Schwarz (Abb. 37) der Markt immer stärker an, bis ihn die Auktionen der Sammlungen Lanna bei Lepke zu einer imponierenden Höhe brachten.

Neben Lepke veranstalten Amsler und Ruthardt, die ihr Haus 1860 begründeten, große Graphikauktionen, Max Perl



Abb. 37. Auktion Schwarz bei Lepke, Berlin.

bringt neben seinen Kunstbüchern und Autographen seit einigen Jahren auch alte und neue Graphik zum Ausgebot, Leo Liepmannssohn und J. A. Stargardt befassen sich zumeist mit Autographen, Schulte macht dann und wann Auktionen alter und neuer Meister — die Wiener Sammlung Baron Königswarter von 1906, die Baseler Sammlung La Roche von 1910 — und in jüngster Zeit treten auch Karl Ernst Henrici mit Autographen und Graphik, Martin Breslauer mit Büchern und Handschriften hervor.

Rudolph Lepke hätte sich diese Entwicklung des Berliner Marktes nicht träumen lassen. Aber wie fleißig er vorgearbeitet hatte, beweist der 1000. Katalog, den er 1895 mit einem kleinen Geleitwort herausgab. Da ist nun manche hübsche Reminiszenz vermerkt. Denn Lepke erzählt hier stolz von seinen ersten Katalogen, die er um so teurer schätzte, als sie mit Randbemerkungen von der Hand des verstorbenen Kaisers Friedrich versehen waren, „durch dessen reges Interesse und Anregung die damals noch sehr schlichten Kataloge vielfach in hohen Kreisen Eingang fanden. Der hohe Herr“ — so plaudert Lepke — „besichtigte nicht selten in frühester Morgenstunde auf der Fahrt nach dem Tempelhofer Felde die zur Auktion bestimmten Kunstsachen und veranlaßte häufig nicht nur Ankäufe für sich, sondern auch des höchstseligen Kaiser Wilhelms Majestät, für England, für königliche Sammlungen usw.“

1895 versteigerte Lepke eben einen Teil der berühmten Berliner Sammlung Adam Gottlieb Thiermann, der ein Original gewesen ist. Er war „einst Lehrling im Geschäfte des Italienerwarenhändlers Jean Morino, der mit seinen südländischen Waren auch Kunstsachen nach unserer Hauptstadt brachte, zuletzt ein vollkommenes Kunstgeschäft nebenher etablierte, selbst Verleger war und namentlich auch mit Daniel Chodowiecki in regen Beziehungen stand. Thiermann wurde als Lehrling — wie er selbst Lepke erzählte — oft zu Chodowiecki gesandt und mußte nicht selten im Chodowieckischen Garten in der Behrenstraße verweilen, bis der Meister bestellte Zeichnungen vollendete; dies geschah

gewöhnlich im Sommer in den allerfrühesten Morgenstunden, und Thiermann brachte schon die fertige Zeichnung mit, wenn um 7 Uhr der Detailverkauf im Morinoschen Geschäft eröffnet wurde. Hier gewann Thiermann die erste Vorliebe für Kunst und besonders für den Meister Chodowiecki, welchen er auch zuerst als Stecher sammelte. Thiermann etablierte sich später selbst als Italienerwarenhändler in der Jägerstraße und hielt hinter seinem Verkaufslokal die bekannte Wein- und Austernstube, in der auch Prinz Louis Ferdinand mit seinen Freunden viel und gern verkehrte. In der oberen Etage des Hauses befand sich die Gemäldegalerie und die reichen Kupferstich- und Mineraliensammlungen, die ja, mit Ausnahme dessen, was die königlichen Museen nach seinem Tode erwarben (in erster Linie das Rembrandt-Werk), meist durch die ganze Welt zerstreut wurden. Thiermann gehörte auch zu den bekannten Berliner Persönlichkeiten, die anläßlich des großen Huldigungsbildes Franz Krüger nach dem Leben zeichnete und seinem großen Werke einverleibte; er war einer von denen, die viel länger, als die Mode es erforderte, mit Haarbeutel und Zopf ging."

Dieser tausendste Lepkesche Katalog unterschied sich schon auffallend von den ersten Katalogen des Hauses, die nichts weiter waren als Listen mit der nackten Aufzählung der einzelnen Kunstobjekte. Studiert man aber die gründlichen Kataloge, die das Berliner Auktionshaus seit 1902 veröffentlicht, dann merkt man deutlich den Fortschritt. Heute ist jegliches Kunstding wissenschaftlich erklärt und mit den notwendigen Literaturnachweisen versehen. Doch die glänzendsten dieser Berliner Auktionspublikationen sind die Lanna-Kataloge, die Hans Carl Krüger verfaßt hat. Sie sind für die Kunstwissenschaft und -forschung von dauerndem Wert.

X.

Der Typus Lanna.

Adalbert Freiherr von L a n n a, der kurz nach der Auktion des ersten Teils seiner kunstgewerblichen Sammlung im Alter von 73 Jahren (Ende Dezember 1909) verschied, ist vielleicht der interessanteste Typus, den die Geschichte des Sammelwesens kennt. Wer den kleinen Mann einmal gesehen hat, wird seinen leuchtenden, klugen Blick niemals vergessen. Kopf und Figur hatten etwas Menzelmäßiges, ja, selten sind zwei Männer einander äußerlich so ähnlich gewesen wie Menzel und Lanna. Vielleicht sogar innerlich. Denn Lanna hat selbst für an sich unscheinbare, im Grunde aber künstlerische Dinge, die ihm der Z u f a l l darbot, ein eminentes Verständnis gehabt, hat die Dinge geprüft, sich gleichsam mit ihnen auseinandergesetzt. Wir bewundern aber nicht bloß die geniale Art, wie er wissenschaftlich an die Dinge heranging, sondern die fast s e h e r i s c h e Gabe, mit der er manche Kunstgattung zu beurteilen wußte. So hat er schon vor mehr als vier Jahrzehnten die Bedeutung der alten Porzellane für den Kunstmarkt erkannt, hat zu einer Zeit, da man für Keramik noch Spottpreise zahlte, die erlesensten Stücke an sich gebracht, hat den Wert der alten Gläser, den Wert des Edelzinns richtig eingeschätzt, wie keiner vor ihm. Seine kunstgewerbliche Sammlung gibt einen erschöpfenden Überblick über die Entwicklung des Kunstgewerbes überhaupt, und nicht minder hervorragend ist seine Graphik, in der die Haupt- und Kleinmeister in ihren vorzüglichsten Qualitäten vertreten sind.

Sein L e b e n s s c h i c k s a l ist kaum bekannt. Lanna wurde — ich verdanke die biographischen Daten seinem Freunde, dem Direktor Dr. F. A. Borovsky vom Kunstgewerbemuseum in Prag —



Abb. 38. J. Myslbek, Bronzebüste Adalbert von Lannas.
Kunstgewerbliches Museum, Prag.

am 29. Mai 1836 in Vierhöf bei Budweis als Sohn des Wasserbauunternehmers Adalbert Lanna geboren. 1857 übersiedelte er mit seinem Vater nach Prag, beschäftigte sich schon damals eifrig mit

den Künsten und verkehrte freundschaftlich mit Künstlern und Archäologen wie Manes, Mikovac, Ambros, Dreyschock u. a. Und damals schon fing er zu sammeln an. Nach dem Tode seines Vaters (1866) übernahm er die ausgedehnten Unternehmungen des Hauses, leitete sie, fand aber dennoch Zeit und Muße genug, seiner Lieblingsbeschäftigung, der Kunst und dem Sammeln zu leben. Zwei Jahre später wurde er auf Grund des seinem Vater verliehenen Ordens der Eisernen Krone in den Ritterstand erhoben.

Im Todesjahr seines Vaters legte übrigens Lanna den Grund zu seiner unvergleichlichen Glassammlung, indem er ein mehrfarbiges von Johann Schaper nach J. Callots großen „Kriegsübeln" bemaltes zylindrisches Glas auf drei Kugelfüßen erwarb. (Dieses Glas ist, nebenbei bemerkt, bei der zweiten Berliner Lanna-Auktion im März 1911 von J. Rosenbaum in Frankfurt a. M. für den hohen Preis von 6100 Mark gekauft worden.) Und dieses Schaper-Glas gab Lanna wieder die Anregung, Callots Radierungen zu sammeln, die ihn schließlich zu der Anlage seiner riesigen Graphiksammlung veranlaßten, deren erster und zweiter Teil 1910 bei H. G. Gutekunst in Stuttgart 1 320 000 Mark erzielten. (A. Eckener hat [s. Abb. 40] diese denkwürdige Auktion in einer Radierung festgehalten.) 1869 wurden die Lannaschen Schätze durch die Glaspasten des Barons Koller vermehrt, und von diesem Jahre ab folgte Erwerbung auf Erwerbung.

Ein Jahr vorher hatte das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien den schnell berühmt gewordenen Prager Sammler zum korrespondierenden Mitglied ernannt, und in dem gleichen Jahre begannen unter seiner Ägide die Vorberatungen für die Gründung des Kunstgewerblichen Museums zu Prag, das endlich dank seiner Fürsorge 1885 eröffnet werden konnte. Die allgemeine Glassammlung, die zu den Hauptschätzen dieses Museums zählt — sie ist ein Geschenk Adalbert von Lannas —, erinnert an sein unvergeßliches Wirken. Und seit kurzem steht im Prager Museum zum ehrenden Andenken an den großen Mäcen eine Bronzebüste des Freiherrn. Josef Myslbek, der führende Meister unter den böhmischen Plastikern, hat sie geschaffen (Abb. 38).



Abb. 39.
Limousiner Reliquiar der Sammlung Lanna, 32 cm hoch, 16 cm breit
von Jacques Seligmann, Paris, für 121 000 Mark erworben.

Die Berliner Auktionen der Lannaschen Sammlungen sind Ereignisse gewesen: Das Ergebnis der ersten vom November 1909 hatte alle Erwartungen übertroffen. 1350000 Mark war der Gesamterlös. Nie zuvor hatte Berlin eine ähnliche Auktion gesehen. Was Rang und Namen hat, war bei Lepke gewesen: Gelehrte aus aller Welt, Museumsdirektoren, kluge Sammler und große Händler — die kleinen saßen bescheiden im Hintergrund. Und niemals war der Kampf der Museen untereinander heftiger, niemals noch der Kampf der Händler mit den Museen ernster gewesen. Museen und Händler überboten einander, m u ß t e n einander überbieten, weil eben die Gelegenheit da war, Qualitäten bester Provenienz zu erjagen. Und so gab Jacques Seligmann aus Paris für den Limusiner Reliquienschrein (Abb. 39), der einst Lanna, wie ich hörte, nebst zwei anderen erstklassigen Stücken 3000 Gulden, also 5000 Mark gekostet hatte, 121 000 Mark, so ging Direktor Otto von Falke vom Berliner Kunstgewerbemuseum bei dem Breslauer Zinnhumpen bis 33 000 Mark, das Breslauer Museum bei der Breslauer Wandschüssel bis 26 000 Mark usw. Man schuf Rekordpreis um Rekordpreis.

Und die gleiche Intensität hatte der Auktionskampf, als im März 1911 der zweite Teil des Lannaschen Kunstgewerbes versteigert wurde. 1400000 betrug das Resultat. Die Summe ist höchst respektabel, aber nicht minder respektabel scheint mir der ideale Gewinn, den der Kunstmarkt an sich aus dieser großen Versteigerung zog. Denn die Lanna-Auktion hat deutlich bewiesen, wie mächtig der deutsche Markt sich entwickelt, wie stark Berlin vorwärts schreitet und wie hoch man heute einzelne Kunstgattungen ihren Qualitäten entsprechend zu werten hat. Und das Ergebnis dieser Berliner Versteigerung ließ auch wieder die Forderung akut werden, daß die einzelnen Kommunen usw. verpflichtet wären und sind, ihre Museen mit allen nur möglichen Kräften und Mitteln in dem Bestreben zu fördern, erstklassige Qualitäten des Markts um jeden Preis sich zu sichern.

Die Preise selbst, die man bei dieser zweiten Auktion Lanna gezahlt hat, interessieren nicht minder als jene der ersten November-



Abb. 40.
A. Eckener, Auktion Lanna bei Gutekunst, Stuttgart (Radierung).

versteigerung. Besonders hoch gingen die Buchssachen, die allerdings gleich den Arbeiten in Stein und Wachs seit jeher anständige Preise brachten. Bei der zweiten Lanna-Auktion aber ist die deutsche Konkurrenz so stark gewesen, daß z. B. die Buchsmedaillons bis auf 16 000, 17 000 Mark kamen, und daß Albrecht Ritter von Kubinsky in Wien für das Medaillon mit dem Porträt des Wolfgang Gamensfelder sogar 28 000 Mark geboten hat (Abb. 43). Und Direktor Hofrat Koetschau vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erwarb Hans Leinbergers Buchsrelief „Die Kreuzabnahme Christi" für den hohen Preis von 30 000 Mark. Aus der Gruppe der Kehlheimer Steine kaufte dann der Kunsthändler Pick aus Wien das Reiterbildnis Kaiser Maximilians von Hans Daucher für 72 500 Mark. Vor fünfundzwanzig Jahren hatte „Die Begegnung" desselben Meisters, die damals allerdings noch unter dem Namen Hans Dollinger ging und heute in Morgans Besitz ist, bei Heberle in Köln 50 060 Mark erreicht. Schließlich wanderten nach London durch Durlacher Lannas italienischer Bergkristallpokal für 71 000 Mark, der syrische Glaspokal für 41000 Mark, der Sieneser Teller für 41000 Mark.

Im März 1911 folgten in Berlin dem Lannaschen Kunstgewerbe noch die Medaillen und Münzen des Prager Sammlers — Kurt Regling hat sie katalogisiert — sowie ein Teil der Lannaschen Handzeichnungen und Stiche. Seine Viennensien wurden bei Gilhofer und Ranschburg in Wien versteigert.

So sind heute fast alle Schätze Lannas in alle Winde zerstreut. Doch der Name des genialen Sammlers lebt fort und wird der Sammlerwelt immer ein Vorbild sein.

Die Preissteigerung.

I.

Preise von einst und jetzt.

Gerade die Auktionen der Sammlungen Lanna geben ein Bild der Preissteigerung in den letzten Jahrzehnten. Die Medaillen z. B., die Arbeiten in Ton und Stein, die Wachs- und Buchssachen, die Arbeiten in Zinn, die Wiener Porzellane usw. sind niemals und nirgends vorher so hoch bezahlt worden wie bei Lanna. Daneben erhielten die Limogen und Majoliken Preise, die im allgemeinen weit über die für diese Gruppen sonst erzielten Resultate hinausgehen. Und in der Graphikserie der Lannaschen Sammlungen, die, im ganzen genommen, vorzüglich abgeschnitten hat, gab man für einzelne Blätter Summen, die als Rekordpreise zu bezeichnen sind.

Die Gründe für dieses enorme Anschwellen der Preise sind klar. Zunächst entscheidet die Qualität des Objekts, das frei wird, d. h. den Besitzer wechselt, in zweiter Linie der historische Wert des Stückes, der mit seinem Kulturwert identisch ist, und schließlich kommt noch die Rarität des Kunstwerks in Frage. Fallen Qualität und historischer Wert mit der Rarität, d. h. der Seltenheit des Objekts, zusammen, dann sind die Grenzen, die sich der geldkräftige Sammler steckt, weder eng noch niedrig und dürfen um so weniger eng sein, als heute die Nachfrage nach bester Kunst geradezu verblüffend groß ist. Denn am heutigen Kunstmarkt bildet Amerika einen der mächtigsten Faktoren, und die amerikanische Konkurrenz, von der noch zu

sprechen sein wird, nimmt bereits derartige Dimensionen an, daß die europäischen Sammler, mögen sie nun Private oder Vertreter von Museen sein, alle Kraft und alles Geld zusammennehmen müssen, um der Riesenhochflut der Geldgebote standzuhalten. Ich habe Museumsdirektoren schon zittern gesehen, als ihre an sich sehr hohen und vielleicht das Budget eines ganzen Jahres verschlingenden Angebote im letzten Moment, da der Hammer des Auktionators sich senken wollte, noch überboten worden sind.

Die gesteigerte Freude am Sammeln guter und bester Kunst und die Preise, die man heute für erste Qualitäten bezahlt, machen die modernen Künstler nervöser als es berechtigt ist. Riesenkapitalien, so hört man sie reden, gingen so für die Schaffenden von heute verloren. Die Erfahrung lehrt nun, daß das gerade Gegenteil der Fall ist. Ein großer Prozentsatz der Sammler, die infolge der hohen Preise für bestimmte Gruppen der alten Kunst nicht mitlaufen können, werden förmlich dahin gedrängt, moderne Bilder oder moderne Graphik zu sammeln. Und das ist doch unbedingt ein Gewinn für die heutige Kunst. Im übrigen aber wird z. B. die Malerei der letzten fünfzig Jahre verhältnismäßig besser und höher bezahlt als die alte Kunst. Jedes Durchschnittsbild kostet heute auf den großen Ausstellungen an 500 Mark, und den Führenden unter der Modernen spricht man, wie die Statistik lehrt, bisweilen Preise zu, die ganz erstaunlich sind. Seht euch die Porträtisten an, fragt doch Sargent, welchen Preis er für ein Porträt fordert, oder Laszlo und alle die andern! Und Sargent, der für ein Bildnis oft mehr bekommt als ein Minister an Jahresgehalt bezieht, reicht in seinem künstlerischen Schaffen, vor dem wir zwar allen Respekt haben, doch schließlich nicht an Dürer heran, der froh gewesen ist, wenn man ihm für Madonnenbilder 25—30 Gulden gab, und sicher auch nicht an Rembrandt, der für „Die Nachtwache“, dieses größte Wunder der Malerei aller Zeiten, den elenden Preis von 1600 Gulden erhielt. Und ein Selbstbildnis Rembrandts ist 1657 mit 100 Gulden eingeschätzt worden und im gleichen Jahre erreichte Van Dycks „Prinz von Oranien“ in Amsterdam nicht mehr als 300 Gulden.

Es ist übrigens nicht lange her, seit man für die Velasquez, Hals und Rembrandt eine halbe Million oder ein bis zwei Millionen gab. Zu der Zeit, da Sedelmeyer schon für zwei Gemälde des modernen Munkacsy (für den „Christus vor Pilatus“ und den „Kalvarienberg“) je eine halbe Million bekam, standen Hals und Rembrandt, die um mehr als zweiundeinhalb Jahrhunderte älter sind als der ungarische Meister, noch nicht so hoch im Preise wie dieser. Und Velasquez? In dem gleichen Jahre, 1880, in der gleichen Auktion bei Christie in London bringt eins seiner qualitätsstarken Bildnisse 350 Guineen = 7350 M., während ein Knaus („Eine Tasse Kaffee“, die 1874 gemalt ist) auf 780 Guineen also auf 15580 M. kommt, oder während ein Israëls und ein Schreyer je 600 Guineen, also je 12600 M. erzielen. Millets „Angelus“ wird mit 800000 M. bezahlt, Böcklins „Meeresidylle“ kostet 100000 M., Defreggers „Landsturm“ 40000 M. und 1906 gibt Fürst Berthier de Wagram für Segantinis „Die Natur“ 200000 Fr., 1907 Amerika für Jules Bretons „Die Mohnernte“ 160000 M., 1907 Mr. Charles P. Taft für Millets „Schafschur“ 108000 M. und 1910 findet des gleichen Meisters „Aufbruch zur Arbeit“ für 220000 M. seinen Käufer. Und mit diesem Millet zugleich setzt man einen Troyon für 94000 M. ab, einen Corot für 92400 M.

Es scheint mir auch von Interesse, die Preise zu verfolgen, die für moderne Meister im Laufe der letzten Jahrzehnte angelegt wurden. Greifen wir etwa Corot heraus, der in dem gleichen Jahre 1875 stirbt, wie Millet, der erste Hauptmeister von Barbizon.

Corot also bringt:

1873:	(Laurent Richard, Paris), „Nymphes et Faunes“	23000 Fr.
1886:	Eine Corotserie	20250—75000 „
1889:	(Secrétan-Auktion, Paris), „Le matin“	56000 „
—	„ „ „ „Biblis“.	84000 „
1892:	(3me Vente Alexandre Dumas fils, Paris) „Paysan à cheval, dans la campagne“ . . .	40000 „
1892:	(Daupias, Paris), „L'entrée en forêt“.	101000 „
—	„ „ „Le lac“	85000 „

1892: (Gottier, London), „Orphée“ . . . . 115 000 Fr.
1895: (Leighton, London), 4 Corot . . . . 157 000 „
1899: (Desfossés, Paris), „La toilette“ . . . . 185 000 „
Diese Corotliste möge genügen. Die ganze Welt, vor allem Amerika, ist mit Corots überschwemmt worden. Allerdings haben die Fälscher die Konjunktur ausgenutzt und „Corot“, der offenbar nicht schwer zu fälschen ist, in Massen abgesetzt. Von den mehr als 12 000 Corots, die heute Amerika hat, ist kaum die Hälfte echt. Corot selbst hat im ganzen an 7000 Bilder gemalt.

Die Klage der „Modernen“ entbehrt wirklich jeder Berechtigung. Man denke doch an die Versteigerung La Roche von 1910 bei Schulte in Berlin, in der Leibls „Die Spinnerin“ vom Städtischen Museum in Leipzig für 75 500 M. angekauft wurde, in der Böcklins „Das Bergschloß“ 28 000 M. erzielte, Gabriel Max' „Der Anatom“ 10 500, Lenbachs „Virchow“ 11 500, Boehles „Kartoffelernte“ 11 500, Schoenlebers „Nervi“ 8000 M. Schreyers „Walachische Pferde“ wurde mit 25 000 M. bezahlt, Liebermanns „Invaliden im Lotsenhaus“ mit 15 000, Zügels „Heimziehende Schafe“ mit 14 000 M. usw. Und man denke doch an die Pariser Auktion der Sammlung Maurice Kann vom Juni 1911, in der eine „Badende“ Renoirs für 35 000 Fr. wegging, ein Monet für 16 500 Fr. — Monet erhielt auch schon weit höhere Preise —, ein „Bauer“ von Cézanne für 24 000 Fr., also für nicht viel weniger als ein Selbstporträt des Reynolds, das am gleichen Tage für 25 700 Fr. losgeschlagen wurde. Aber die Preise, die für die französischen Impressionisten à la Cézanne und van Gogh gezahlt werden, sind eben Äußerungen des „Zeitgeschmacks“ . . .

Die Aufwärtsbewegung für die Qualitäten der alten Kunst datiert seit ein bis zwei Jahrzehnten und hängt, abgesehen von den wirtschaftlichen Fortschritten der den Reichtum repräsentierenden Sammlerkreise, ohne Zweifel auch mit dem wissenschaftlichen Eifer der Spezialsammler zusammen.

In der Graphik etwa stehen Rembrandt und Dürer im Vordergrund. Und wie groß die Preisunterschiede von einst und jetzt sind, möchte ich an einigen Hauptblättern Rembrandts

zeigen. Vom ersten Zustand des „H u n d e r t g u l d e n b l a t t e s“ kennt man acht Abdrücke, die sämtlich in festen Händen sind. Das Berliner Exemplar z. B. war 1887 auf der Auktion der Sammlung des Herzogs von Buccleugh für 26 000 Mark erworben worden. Aber der zweite noch immer im Handel befindliche Zustand dieses Rembrandtschen Hauptblattes brachte:

1875 (Gabichon, Paris) . . . . 9600 Fr.
1877 (Firmin-Didot, Paris) . . . . . 8550 „
„ (Wolf, Bonn) . . . . 9550 „
1909 (Hubert, Paris) . . . . 61 500 „

Von Rembrandts „B ü r g e r m e i s t e r S i x“, von dessen erstem Zustand kaum mehr als zwei Abdrücke in den Handel kamen — im Jahre 1770 (Marcus, Amsterdam) 305 Fl., im Jahre 1830 (Revil, Paris) 600 Fr. — erreichten die zweiten Zustände:

1754 (Tommann) . . . . 316 Fl.
1860 (Arozarena) . . . . 5 251 Fr.
1877 (Firmin-Didot) . . . . 17 000 „
1893 (Holford) . . . . 9 500 „
1909 (das Holfordexemplar auf der Auktion Hubert . . . . 71 000 „

Rembrandts „Die große Judenbraut“, erster Zustand, kostete:

1755 (de Burgy) . . . . 34 Fl.
1770 (Marcus) . . . . 25 „
1877 (Firmin-Didot) . . . . 4005 Fr.
1910 (Theobald bei Gutekunst, Stuttgart 35 000 M.

Rembrandts „D e r a l t e H a a r i n g“:

1755 (de Burgy) . . . . 16 Fl.
1877 (Firmin-Didot) . . . . 2900 Fr.
1910 (Theobald bei Gutekunst, Stuttgart) . . . . 44 000 M.

„Der große Coppenol“, zweiter Zustand, kam 1887 auf 23 800 M., 1910 (erster Zustand?) in der Lannaauktion bei Gutekunst auf 14 100 M., „D i e L a n d s c h a f t m i t d e n d r e i B ä u m e n“, die einst für 72 Fr. im Handel war, bei Theobald auf 10 100 M.

und „Der h. Hieronymus“ von Rembrandt, der 1887 2480 M., 1906 etwas mehr als 7000 M. erzielte, ist 1910 bei Theobald für 14 100 M. verkauft worden.

Nicht minder heftig ist der Kampf um Dürer. Die Radierung „Der h. Hieronymus“ finden wir 1797 bei de Praun mit 17,50 Fr. bewertet, 1821 bei Durand mit 100 Fr., 1836 (Sammlung Poggi) mit 35 Fr., 1910 bei Lanna mit 26400 M. „Adam und Eva“ bringt 1775 bei Mariette 66 Fr, 1852 460 Fr., 1883 4750 Fr., 1911 (Sammlung Scholtz bei Gutekunst) 9100 M. Die „Madonna mit dem Affen“ ergibt 1847 bei La Motte Fouqué 56 Fr., 1852 bei Vischer 152 Fr., 1910 bei Theobald 16800 M. In der der Auktion Theobald vorausgegangenen Versteigerung Lanna I in Stuttgart wird „Die heilige Familie“ mit 20000 M. bezahlt und die Graphikauktion Lanna II verzeichnet für Dürers „Knienden Mann“ (in Tusche) 29700 M. und für die Federzeichnung zu „Adam und Eva“ 65000 M.

Neben Rembrandt und Dürer stehen schließlich noch Schongauer, Beham, Holbein und der Meister mit dem Schlangenstab hoch im Preise, unter den modernen Graphikern besonders Whistler, Meryon, Klinger und Zorn. Außerdem sind im letzten Jahrzehnt die französischen und englischen Farbstiche des 18. und 19. Jahrhunderts stark in die Höhe gegangen. Daß aber für die Graphik dieser Epoche schon ab und zu auch früher große Preise gezahlt wurden, bewies eine Berliner Auktion bei Lepke im Jahre 1891, in der 14 Zeichnungen von Moreau le jeune, von denen jede mit 1500 M. ausgerufen wurde, auf mehr als das Fünffache, nämlich auf 115 000 M. gekommen sind.

Im alten Kunstgewerbe haben sich die Dinge noch schärfer zugespitzt. Die Majoliken der italienischen Renaissance, deren Hauptqualitäten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch für ein paar Hundert Franken zu haben sind, beginnen gegen Ende der siebziger Jahre mäßig zu steigen, um plötzlich 1884 in der Londoner Auktion der Fountainekollektion bei Christie stark emporzuschnellen. So zahlte man für Gubbiomajoliken des Maëstro Giorgio, die 1877 bloß 40 Guineen = 840 M.

bringen, 1884 schon 155 Guineen = 3255 M., für Urbinoteller, die damals 55 Guineen = 155 M. erzielten, in der Fountaineauktion schon 300—1270 Guineen, also 6300—26 670 M. Und im gleichen Jahre, 1884, werden auch in der Auktion Parpart bei Heberle in Köln Majoliken ausgeboten. Hier kommt eine Urbinoschüssel auf



Abb. 41.
Sieneser Teller der Sammlung Coope (Durchmesser 42 1/2 cm).
Von Duveen br. London für 74 000 Mark erworben.

13 250 M., eine Caffagioloplatte auf 12 700 M. und dieselbe Caffagioloplatte taucht neun Jahre später in der Auktion Spitzer zu Paris auf und erreicht dort bereits 48 000 Fr. Heute steht sie in der Saltingkollektion des Londoner Kensington-Museums. Doch den Rekordpreis für Majoliken brachte ein Sieneser Teller der Kollektion Coope (siehe Abb. 41). Er ist im Mai 1910 in London bei Christie versteigert und von den Gebrüdern Duveen für 3700

Pfund Sterling = 74000 M. erworben worden. Bei der Auktion Lanna II in Berlin (März 1911) erzielte ein früher Sieneser Teller 41 000 M.

Die glasierten Hafnerkeramiken des 16. und 17. Jahrhunderts haben ihre höchste Preishöhe bei den Auktionen Lanna erreicht, wo für zwei Salzburger Kacheln 18000 M. bezahlt worden sind. Und für einen 10 cm hohen Kölner Becher (um 1530) mit den Porträts Karls V., Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna — Otto v. Falke und Walcher v. Moltheim haben sie wissenschaftlich gewertet — gab man bei Lanna II den Riesenpreis von 12300 M. Gleich überraschend hoch gingen bei Lanna die Krüge. Die sog. Hirschvogelkrüge waren freilich schon früher lebhaft begehrt. Bei der Auktion Milani in Frankfurt a. M. (1883) kostete ein Hirschvogelkrug 2560 M., bei der Auktion Schloß Mainberg in Berlin (1902) 3500 M. und bei der Versteigerung der Wiener Sammlung Schwarz in Berlin (November 1910) 5400 M. Aber bei Lanna kamen die Krüge aus Preunings Werkstatt sogar bis auf 11000 M. Daneben stiegen, dank den wissenschaftlichen Arbeiten Otto v. Falkes über das rheinische Steinzeug, die Preise auch für diese Gruppe des Kunstgewerbes. Daß die Breslauer Wandschüssel den Rekordpreis von 26 000 M. erhielt, haben wir schon an anderer Stelle erwähnt.

Außerordentlich ist die Preissteigerung bei den europäischen Porzellanen. Sevres wurde ja immer gut bezahlt, namentlich in England, dessen Adel die französischen Porzellanschätze im Ausgang des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts aufgekauft hatte. 1855 gab der Marquis von Hertford für zwei Rose du Barry-Vasen 1942 Pfund Sterling = 38 860 M. — diese beiden Stücke zählen seit damals zu den Zierden der unvergleichlichen Wallacekollektion — und diese hohen Preise hielten sich und wuchsen noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Professor Darmstaedter in Berlin besitzt eine Pygmaliongruppe in Sèvresbiskuit (Abb. 19), die er in den achtziger Jahren bei einem Berliner Antiquitätenhändler für 330 M. erstand. Nicht lange nachher erzielte eins von den wenigen Exemplaren dieser reizvollen Gruppe in Paris den

Preis von 17 500 Fr. Die letzten Jahre aber brachten enorme Preise für Sèvresporzellan. 1910 gingen in London zwei Sèvrestassen der Sammlung Coope auf 64 000 M. und um die gleiche Zeit zwei Sèvresjardinieren aus der Sammlung des deutsch-englischen Bankiers v. Schröder bis auf 105000 M.



Abb. 42. Standfigur der hl. Anna, Lindenholz, fränkisch um 1500, Höhe 146 cm. (Sammlung Schwarz). Von J. u. S. Goldschmidt, Frankfurt, für 64 000 Mark erworben.

Und gleich dem Sèvresporzellan wird auch Meißen seit jeher sehr gut bewertet. Die Gruppen werden natürlich am meisten gesucht. Und besondere Meißner Qualitäten, die von glücklichen Sammlern noch vor wenigen Jahren zufällig für ein Butterbrot gekauft wurden — der Hamburger Sammler Bandli gab, wie er mir erzählte, für seine große Ovidische Gruppe ganze vier Reichstaler — sind heute so ungemein passionierten Sammlern, wie etwa Frau Hermine Feist in Berlin, für 40 000—54000 M. noch gar nicht zu teuer. Aber neben Meißen nehmen seit den Münchner Auktionen Hirth (1898) und Pannwitz (1905) die Preise für die süddeutschen Porzellane, wie Frankenthal, Fulda, Höchst, Ludwigsburg und Nymphenburg, bedeutend zu.

Bei der Versteigerung der Frankfurter Sammlung Jourdan in Berlin (Lepke, 1910) brachten die frühen Höchster Komödienfiguren, deren Preise bis dahin im Handel zwischen 500 und 1000 M. schwankten, 2800—4000 M. Zwei Nymphenburger Bastellibüsten, die 1898 in der denkwürdigen Hirthauktion mit 300 M. versteigert wurden, erreichten schon in der Auktion Pannwitz von 1905 (bei Helbing in München) 1708 M., oder „Die Dame mit Fiasco“, die bei Hirth 850 M. erzielte, stieg sieben Jahre nachher bei Pannwitz auf 5600 M. Und in der gleichen Auktion Pannwitz kam die Frankenthaler „Tänzerin“ auf 15 000 M.

Nicht minder im Steigen begriffen sind Wiener Figuren und Gruppen. Daß aber, wie es bei Lanna II geschehen ist, der Wiener Tasse mit dem Porträt Laudons nach Füger der hohe Preis von 8050 M. zugesprochen wurde, war eine der größten Überraschungen. Aber auch die Qualitäten des Berliner Porzellans sowie das seltene Alt-Kopenhagen, das die kgl. Manufaktur jetzt kopiert, bringen anständige Liebhaberpreise, und eine besondere Preissteigerung erfährt seit kurzem das Chelsea-porzellan in England. Bei der Auktion Coope von 1910 wurden zwei Vasen (13½ Zoll hoch) für 1200 Pfund Sterling = 24 000 M. ausgeboten, und im Mai 1911 bezahlte man in London für eine Schäfergruppe (15½ Zoll hoch) den Rekordpreis von 1750 Guineen = 36 750 M.

Die Nachfrage nach Gläsern wächst seit etwa drei Jahrzehnten. Bei der berühmten Hamiltonauktion von 1882 (bei Christie), die einen Gesamterlös von 397 562 Pfund Sterling, also von fast 8 Millionen Mark hatte, verkaufte man ein venezianisches Glas mit Reliefornamenten für 80 Guineen = 1680 M., während schon drei Jahre später ein ähnliches venezianisches Glas fast 30 000 M. ergab. Für eins der raren orientalischen Gläser (goldene Arabesken auf blauem Grund, mit sieben Reitern) wurden in der Hamiltonauktion 52 600 M. geboten und bei der Lannaauktion II in Berlin erreichte, wie schon erwähnt, der frühe, farbig emaillierte und vergoldete syrische Pokal (13.—14. Jahrhundert) 41 000 M., der italienische Kristallpokal, obgleich er

defekt war, den hohen Preis von 71000 M. Bei Lanna II erzielten auch die böhmischen und deutschen Gläser, wie die Schapergläser, die bisher höchsten Preise (6100 M.).



Abb. 43. Buchsmedaillon, Porträt des Wolfgang Gamensfelder, deutsch, 16. Jahrh., Durchmesser: 12 cm. Sammlung Baron Kubinsky, Wien.

Zu den interessantesten Tatsachen der Hamiltonauktion von 1882 gehört die Aufstellung von Rekordpreisen für französische Möbel. Ein Louis XVI.-Secretaire, von Riesener für Marie Antoinette gefertigt, brachte 4400 Guineen = 92400 M., ein noch schöneres Stück mit dem Monogramm der Königin 9000 Guineen = 189000 M., und ein Louis XIV.-Schrank nach einem Ent-

wurf von Le Brun sogar 11 500 Guineen = 2 4 1 5 0 0 M. Im Jahre 1910 kaufte das Berliner Kunstgewerbemuseum ein Bureau von David Roentgen in Neuwied, dem Hofebenisten der Marie Antoinette und des Königs Friedrich Wilhelm II., für 100 000 Lire. Marie Antoinette hatte dieses kostbare Möbel (siehe Abb. 29) Papst Pius VI. geschenkt. Übrigens erhielt David Roentgen schon zu seinen Lebzeiten nicht viel niedrigere Preise.

Von den Hauptraritäten des Kunstmarkts stehen die Limousiner Emails in der ersten Reihe. In der Auktion Hamilton von 1882 kostet ein Porträt in Limogesemail 350 Guineen = 7350 M., in der Fountaineauktion von 1884 (Christie) eine Emailschüssel von Leonard Limousin (1555) mit den Porträts des Henri II. und der Katharina von Medici 7000 Guineen = 1 4 7 0 0 0 M., in der Auktion Seillières (Paris 1890) ein Limogesmedaillon mit dem Porträt des Herzogs von Nevers 97 000 Fr., ein anderes mit dem Porträt der Katharina von Medici 32 000 Fr. 1892 gibt man in London für ein von Leonard Limousin gemaltes Limogesporträt Karls IX. aus der Colworthkollektion 3000 Guineen = 63 000 M., für ein Jagdhorn in Limogesemail, gleichfalls von Leonard Limousin, 129 300 M., und 1909 erwirbt Seligmann (Paris) das Lannasche Reliquiar für 121 000 M. (Abb. 39).

Daß neben den französischen Emails die deutschen Goldschmiedearbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts ihre besondere Wertung haben, zeigen u. a. die Preise, die J. und S. Goldschmidt in Frankfurt für eine Serie von Silberarbeiten aus dem einstigen Besitz des Frankfurter Barons Mayer Karl von Rothschild zahlten. So kauften sie bei einer Auktion dieser Serie in der Galerie George Petit in Paris (Juni 1911) einen Doppelbecher des Nürnbergers Hans Petzold für 1 2 5 0 0 0 Fr., einen Tafelaufsatz des Jeremias Ritter für 90 000 Fr. Aber den höchsten Preis für eine Goldschmiedearbeit hat wohl Karl von Rothschild selbst gezahlt. Wir meinen den sog. Merkelschen Tafelaufsatz, den die Stadt Nürnberg im Jahre 1549 von Wentzel Jamnitzer „sammt Futteral" für 1325 Fl. 19 Schillinge und 10 Heller erstanden hatte. F. Luthmer erzählt nach Bergaus Mitteilungen im „Schatz des Freiherrn

Karl von Rothschild", daß im Jahre 1806, als die meisten Stücke des Stadtschatzes von Nürnberg durch die bayrische Kommission



Abb. 44. Leone Leoni, Bronzebüste des Antonius Gallus, 60 cm hoch. Von Jacques Seligmann, Paris, für 175000 Fr. erworben.

öffentlich verkauft wurden, „um als altes Silber eingeschmolzen zu werden", der angesehene Kaufmann Paul Wolfgang Merkel diesen Tafelaufsatz Jamnitzers „um einen den Silberwert wenig übersteigenden Preis" in seinen Besitz und in einem „Gelaß" seines

Hauses zur Aufstellung brachte. Als 1875 das Merkelsche Haus verkauft wurde, stellte man den Tafelaufsatz im Germanischen Museum aus, bis ihn schließlich Karl Freiherr v. Rothschild erwarb. Der Preis, den der große Frankfurter Sammler für dieses Juwel deutscher Goldschmiedekunst ausgab, betrug, wie mir Baron Goldschmidt-Rothschild freundlichst mitteilte, 600000 M. Heute befindet sich der Merkelsche Tafelaufsatz im Besitz des Henri de Rothschild (Abb. 32).

Noch verblüffender als die Preise für deutsche Goldschmiedearbeiten scheinen uns die Berliner Rekordpreise für deutsche Holzskulpturen. Die fränkische „Heilige Anna" (Abb. 42), die J. und S. Goldschmidt in Frankfurt bei der Auktion Schwarz (Lepke, Nov. 1910) für 64000 M. erworben haben, war noch vor wenigen Jahren im Münchner Kunsthandel für 5000 M. zu haben, und die drei schwäbischen Reliefs mit der Darstellung Johannes des Täufers, die in der Auktion Schloß Mainberg bei Lepke 1902 für 1500 M. versteigert wurden, erzielten 1910 bei Schwarz nicht weniger als 35000 M. Sehr rar sind schließlich heute die Skulpturen der italienischen Renaissance, die um 1850 herum noch für ein paar hundert Franken im Handel waren. Wie riesig seither die Preise gestiegen sind, besagt die Summe von 175000 Fr., die Jacques Seligmann-Paris für die Bronzebüste des Gallus von Leone Leoni gegeben hat (Abb. 44).

Diese kleine Zusammenstellung der Preise und ihrer Aufwärtsbewegung zeigt, wie ernst man heute darauf ausgeht, Stücke ersten Ranges ihrem Kunst-, Kultur- und Raritätswert entsprechend so hoch zu bemessen, als das Budget des einzelnen es verträgt. Denn man kämpft in den ernsten Museums-, Sammler- und Händlerkreisen nicht aus sportlicher Begeisterung, sondern einfach bloß in dem zumeist wissenschaftlichen und nicht zuletzt vaterländischen Bestreben, die Sammlungen ihrem Rang und Umfang gemäß zu komplettieren. Es ist freilich ohne Frage, daß heute Amerika für die europäische Sammler- und Händlerwelt die mächtigste Konkurrenz bedeutet. Aber schließlich will auch Amerika leben, will auch Amerika mit seinen ungeheuern Mitteln

immer neue Museen erbauen. Niemand wird ihm diesen edlen Zweck verdenken können. Daß aber heute die amerikanischen Trustmagnaten das Sammeln von Kunst zumeist als Luxus- und Modesache betrachten, daß die wenigsten von ihnen an den Kunstdingen ein künstlerisches oder wissenschaftliches, vielmehr bloß ein, sagen wir, gesellschaftliches Interesse haben, für das sie Unsummen auswerfen, darin liegt eine starke und gewiß nicht zu unterschätzende Gefahr für das ernste europäische Sammlertum.

II.

Die „amerikanische Gefahr“.

Pierpont Morgan ist unter den amerikanischen Sammlern noch immer die markanteste Erscheinung, obgleich ihn manche von ihnen, wie Benjamin Altmann in New York oder P. A. B. Widener in Philadelphia, in den Schatten stellen möchten. Überallhin streckt Morgan seine Fühler aus, überall sitzen seine Vertrauensmänner. Er ist gewissermaßen ein „Begriff“ geworden, selbst für die große Masse, die immerfort von den Riesensummen spricht, die er für seine Kunstschätze anlegt. Für den Kunsthandel aber scheint er ein Phänomen, ein Zauberer, und für Hunderte oft eine Hoffnung, an die sie sich klammern, wenn sie irgendwo in einem Winkelchen ihres Geschäfts besondere „Raritäten“ verschlossen halten.

Kein Sammler ist populärer als er. Wohin man kommt, hört man seinen Namen nennen. In den Museen, in den Ausstellungen, auf den Kunstauktionen. Viele Hunderte von Millionen, sagen die Leute, hat er in die Kunst hineingesteckt. Aber das läßt sich so schwer bestimmen. Vielleicht haben jene „Eingeweihten“ recht, die von „nur“ 180 Millionen — Dollar natürlich — wissen wollen. Ob jedoch Pierpont Morgan nicht nur der generöseste Sammler, sondern auch, wie manche behaupten, ein Kenner ist, der sich mit seinen Kunstdingen intensiv beschäftigt, wissen wir nicht. Jedenfalls fordert die Art, wie er zum Beispiel seine Sammlungen von Handschriften und Bücherraritäten ausgestaltet, wie er Handschriften und Drucke systematisch sammeln und Glanzstücke ersten Ranges aufspüren läßt, den höchsten Respekt.

Diese Handschriften und kostbaren Drucke sind in bronzebeschlagenen Schränken aufbewahrt, die in verschlossenen Ge-

wölben des Morganschen Museums stehen. Das Museum selbst verbindet ein unterirdischer, elektrisch beleuchteter Gang mit dem Wohnhause des Milliardärs, dessen Einrichtung übrigens, wie es heißt, mit ansprechender Schlichtheit durchgeführt ist. Und in den verschlossenen Gewölben des Museums steht auch ein Teil des Morganschen Kunstgewerbes, während den anderen Teil das Kensington-Museum zu London birgt. Hier sieht man Morgans antike Bronzen und seine Bronzen der italienischen Renaissance, sieht seine Limousiner Emails, darunter Arbeiten des de Court und Courtois, seine Majoliken, seine orientalischen und venezianischen Gläser, seine deutschen Goldschmiedearbeiten, die u. a. aus der Sammlung des Geheimrats Eugen Gutmann in Berlin stammen, und seine Tapisserien. Unter seinen Bildern ist Raffaels „Madonna di Sant'Antonio“, die in der Londoner National Galery untergebracht ist, das Hauptstück. Morgan gab für dieses Gemälde 100 000 Pfund Sterling = 2 Millionen Mark, den höchsten Preis, der bisher Raffael zugesprochen wurde. Den zweithöchsten, 70 000 Pfund Sterling = 1 400 000 M., bot die National Galery selbst für die „Madonna degli Ansidei“ aus der Marlboroughkollektion, und in demselben Jahre zahlte in London der Herzog von Aumale für „Die drei Grazien“ der Dudleykollektion — Raffael hatte das Bild als Sechzehnjähriger gemalt — 25 000 Pfund Sterling = 500 000 M.

Pierpont Morgans Raffaelkauf ließ die neuamerikanischen Sammler nicht ruhen und es dauerte nicht lange, so stellten sie diesen 2 Millionenrekord auch für die Niederländer auf. 1910 bezahlte Otto H. Kahn in New York für Franz Hals' „Der Künstler und seine Familie“ 2 Millionen und 1911 Herr Widener aus Philadelphia den gleichen Preis für „Die Mühle“ von Rembrandt. Und mit dieser „Mühle“, die man in England laufen ließ, zog der 88. Rembrandt in Amerika ein. Acht von ihnen besitzt allein Mr. Havemeier in New York.

Durch die Riesenpreise, die heute der amerikanische Milliardär zu zahlen beliebt, bröckelt der starke englische Besitz an Rembrandts ab. Doch mit Hals und Hobbema geht es nicht anders,

würde es auch in Deutschland nicht anders gehen, wenn heute erste Qualitäten dieser Meister aus deutschem Besitz in den Handel kämen. Denn die Altmann, Kahn, Widener, Gardener usw. lassen nicht locker und machen heute, da in Amerika der Zoll für alte Kunst bereits aufgehoben ist, um so sicherer das Rennen. Leider droht aber die „amerikanische Gefahr" nicht bloß den Hauptmeistern, sondern auch schon den Kleinmeistern der Malerei und den gesuchtesten Gruppen und Qualitäten des alten Kunstgewerbes.

Wir sprachen von den neuamerikanischen Sammlern. Aber Amerika hatte schon früher seine großen Sammler — Bode nennt sie die „altmodischen" —, die, im Gegensatz zu den meisten der sammelnden Milliardäre von heute, auf ihren Europafahrten die Kunst gründlich studiert, und die dann einfach „im Genuß ihres Kunstbesitzes" gelebt haben. Wie leidenschaftlich man damals oft hinterher war, geht aus einer Geschichte hervor, die Bode von Quincy A. Shaw erzählt wurde und die einmal der Generaldirektor der kgl. Museen zu Berlin in einem Essay über „die amerikanische Konkurrenz" wiedergegeben hat. Es handelte sich bei Shaw um ein „Schweineschlachten" mit lebensgroßen Figuren von Millet. Dieses Bild nun, sagte der Amerikaner zu Bode, „habe einen eigentümlichen Affektionswert für ihn. Als er vor einigen vierzig Jahren eine Zeitlang in Paris lebte, habe er dieses Gemälde im Fenster einer kleinen Kunsthandlung gesehen. Das Bild habe ihn außerordentlich gepackt; immer wieder habe es ihn zu dem Bilde gezogen; nach einigen Tagen habe er es gekauft. Wegen seines bedeutenden Umfanges konnte er das Bild aber nicht in seiner Kammer aufhängen, wo er seine übrigen Schätze der Meister von Fontainebleau geborgen hatte, sondern er mußte es in den Salon bringen. Von jedem Freunde, der ihn besucht habe, hätte er nur Spott und Vorwürfe darüber hören müssen, so daß er das Bild schließlich wieder zurückgegeben habe. Mehr als dreißig Jahre später habe er das Bild zufällig im Kunsthandel in Amerika wiedergefunden und damals sofort um etwa die zwanzigfache Summe des ersten Kaufpreises an sich gebracht, als Erinnerung und gewissermaßen als Strafe für seine frühere Schwäche..."

Die Meister von Barbizon sind die ersten Lieblinge der alten amerikanischen Sammler gewesen. Millet vor allem und Corot, von dem ich schon gesprochen habe. Erst die Neuamerikaner haben die Niederländer in den Vordergrund geschoben. Und neben Rembrandt und Hals, mit denen Morgan und Vanderbilt auch die Schätze des Metropolitan-Museums zu New York bereicherten, stiegen Hobbema, Potter, Aelbert Cuyp besonders im Preise. Daneben Rubens und van Dyck, und schließlich gab man auch Niederländerpreise für die Engländer, die in ihrer Heimat schon in den siebziger Jahren außerordentlich eingeschätzt wurden. Widener zum Beispiel hat die „Miss Linley“ von Gainsborough, für dessen „Herzogin von Devonshire“ Mr. Agnew 1876 den ersten hohen Preis, nämlich 212 000 M. bezahlte, um nicht weniger als 800 000 M. in seinen Besitz gebracht. Schließlich ist auch der Niederländer Hobbema durch die ersten großen Preise, die er in London erreichte, in Amerika durchgedrungen. Hobbema, der bis 1760 in Holland mit 12—105 Fl., 1767 mit 604 Fl. gehandelt wird, steigt nämlich 1875 bei Christie bis auf 3100 Guineen = 65 100 M., 1882 bis 85 050, 1892 bis 201 600 M.

Dieser Hobbemapreis nun war für Amerika ebenso maßgebend wie es die Preise für die beiden Rubensporträts gewesen sind, die Baron Alfons Rothschild aus dem Blenheim-Palace 1886 für 55 000 Pfund Sterling, also für 1 100 000 M., erwarb. Daß man aber noch vor dem Auftreten der „amerikanischen Gefahr“ auch schon in Europa „amerikanische Preise“ geboten hat — natürlich nur für die erstklassigen unter den erstklassigen Bildern — zeigt der Ankauf von Murillos „Die unbefleckte Empfängnis“, die 1852 für 615 300 Fr. in den Besitz des Louvre übergeht. Und später gewöhnt man sich schon an solche Riesenpreise: Die National Galery in London kauft Holbeins „Gesandte“ für 1 100 000 M., Holbeins „Königin Christine“ sogar für 2 000 000 und Velasquez' „Venus und Kupido“ für 1 200 000 M.

Die Aufstellung der Privatsammlungen.

Das Arrangement der Interieurs.

Es gibt heute nicht viele Privatsammlungen, die in der Art ihrer Aufstellung einander vollkommen gleichen. Das wäre auch, glaube ich, ein Unding, wenn einer dem andern es abgucken, einer den andern kopieren wollte. Freilich, die ausgesprochen modernen Privatgalerien, in denen die Bilder in eigens gebauten Sälen mit Oberlicht hängen, unterscheiden sich zumeist bloß durch ihren Inhalt; aber selbst hier vermögen, gleichwie in den heutigen Museen, Geschmack und Verständnis oft Wunder zu wirken.

Gemäldegalerien existierten, wie ich hier in der „Renaissance des Kunstsammelns in der Renaissance" erwähnt habe, bereits im Italien des 16. Jahrhunderts. Damals hatte man die Bilder aus den Kunstkammern genommen, um in besonderen Kammern Platz für sie zu schaffen, während Kunstgewerbe und Kuriositäten, wie seit alters her, in den Kammern verblieben. Wie geschmackvoll man übrigens in den Interieurs des 15. Jahrhunderts kunstgewerbliche Dinge unterbrachte, lassen manche Darstellungen der damaligen Meister, wie etwa „Die Legende des h. Eligius" von Petrus Christus (siehe Abb. 8) deutlich erkennen, und über die Aufstellung des Kunstgewerbes im 16. Jahrhundert belehren uns u. a. die Bilder des Vittore Carpaccio (s. „Der h. Hieronymus", Abb. 4). In Deutschland und zum Teil in den übrigen Ländern lösten sich die Bildergalerien erst im 17. Jahrhundert von den Kunstkammern ab.

Heute nun haben wir, geschult an den Engländern und Franzosen, sozusagen das höchste Raffinement in der Aufstellung privaten



Abb. 45. Galerie Konsul Weber, Hamburg.
Fritsch phot.

Kunstbesitzes erreicht. Schon die Franzosen des 18. Jahrhunderts, deren Sammlungen im Stil der Zeit gehalten waren, geben uns, obgleich die Revolution sehr wichtige Spuren verwischt hat, mancherlei Anregung, aber um die Mitte des 19. Jahrhunderts

gründet in London Marquis von Hertford, gleichsam zum Vorbild künstlerisch angelegter Privatsammlungen, seine einzig dastehende Hertfordkollektion, die spätere Wallacekollektion, und fast um die gleiche Zeit schmücken die Pariser Rothschilds ihre berühmten Kunstpalais. Endlich üben auch Wien und Frankfurt ihren Einfluß auf die räumliche und künstlerische Ausgestaltung der heutigen Sammlungen.

Man nutzt diese Vorbilder sehr geschickt aus. Wer heute nämlich die großen Privatsammlungen der deutschen Großstädte kennen lernt, staunt oft über die Findigkeit, mit der die Besitzer das Arrangement ihrer Kunstschätze durchführen ließen. Ein paar Ausschnitte aus markanten Privatsammlungen mögen hiervon Zeugnis geben.

Wir sind im Arbeitszimmer des Geheimrats Dr. Eduard Simon in Berlin. Die Tür, die es abschließt, ist echt, eine alte Renaissancetür mit reicher Ornamentik, dem Stil des Prunkraumes völlig angepaßt. Renaissancestühle lehnen an der Wand und in der Mitte des Zimmers steht auf einem gut restaurierten Renaissanceteppich von zartem Gewebe ein schwerer Tisch aus Raffaels Zeit. Bronzen thronen darauf, eine stattliche Zahl, aus der hier ein Riccio, dort ein Giovanni Bologna hervorragt. Die Wand zur Linken zieren Intarsien aus der Villa Bardini und über ihnen hängen, wie etwas Selbstverständliches, ein Tizian und ein Bellini. Nebenher grüßen uns Gemälde von Boticelli, Bronzino, Petrus Christus u. a. Vis-à-vis hängen zwei Madonnenreliefs der della Robbia. Am Kamin vorbei, dessen Renaissancearchitektur brillant erhalten ist, führt uns der Weg ins Lesezimmer ...

In diesem wundervollen Interieur also ist alles raffiniert erdacht und gestellt. Wenn aber nur ein einziges von diesen ausgesuchten Stücken aus seiner Umgebung sich loslöste, dann wäre vielleicht, so empfindet man — ich sage vielleicht — die Harmonie des Raumes schon gestört. Diese kleine „Gefahr" freilich schwindet bei Sammlungen, in denen die Anordnung der Kunstwerke ohne Rücksicht auf Möbelment und Umgebung zwanglos durchgeführt ist, ja, solche Zwanglosigkeit kann selbst

inmitten der schlichtesten Zimmereinrichtung, wie sie etwa Wilhelm Gumprecht in Berlin besitzt, ganz künstlerisch wirken. Gum-

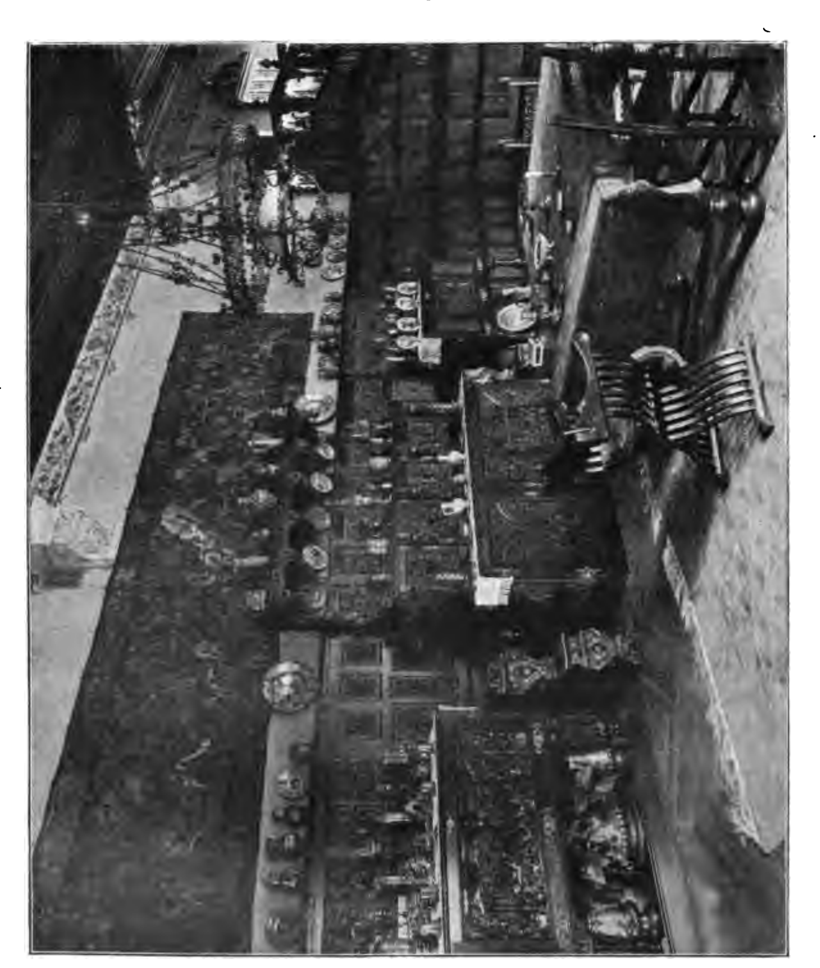


Abb. 46. Sammlung Agath, Breslau.

precht hat ein kleines intimes Museum, hat von allem etwas: Holzskulpturen, Bilder, Porzellane, Fayencen. Aber wir wollen nur einen einzigen Raum besehen: wir beginnen bei einer französischen Holzfigur (Benediktiner) aus dem 13. Jahrhundert, die

uns des Studiums wert scheint. Daneben interessiert uns ein h. Cyprian, über dem ein Tischbein hängt — ein Fräulein Duclaire, dessen Porträt man auch im Schloß Wilhelmstal bei Kassel sieht — ein italienisches Reliquiar aus dem 14. Jahrhundert, eine kleine Madonna vom Ausgang des 15. und eine französische Gruppe „Mutter und Kind". Dann aber zieht es uns gleich zu den Bildern, die sorgfältig, aber nicht prétentieuse gehängt sind. Eine „Bleiche" mit aufziehendem Gewitter, plastisch in der Luftbehandlung, weist auf Hobbema hin. Aber Hofstede de Groot und Bredius sagen, daß sie ein Jan van Kessel ist. Und so müssen wir's glauben. Nun folgen: ein kleiner Teniers d. J. — das Schloß am Wasser stellt anscheinend das Schloß des Meisters dar —, ein Mierevelt, ein Morelse und ein früher Nicolas Maes, der unverkennbar Rembrandts Einfluß zeigt und als Signatur das ungewöhnliche Doppel-A trägt. Eine Reihe von Holzskulpturen versetzt uns um zwei Jahrhunderte zurück. Hier weist ein betender Johannes die Kunst des Ulmer Meisters Syrlin, dort eine heilige Barbara die Realistik des Nürnbergers Riemenschneider, hier ein Relief den Linienschwung des Donatello-Schülers Desiderio da Settignano. Und irgendwo in einer Ecke steht ein niedlicher Schrank mit alten Porzellanen.

A propos Porzellane! Als ein Musterbeispiel ihrer Aufstellung möchte ich die Berliner Sammlung Professor Dr. Ludwig Darmstaedters nennen (Abb. 35). Die Wirkung ist imposant. In hohen Schränken reiht sich Stück an Stück. Im ganzen Tausende von erstklassigen europäischen Exemplaren, nicht monoton nach ihren Heimstätten und Meistern geordnet, sondern oft dekorativ neben- und hintereinander gesetzt. Damit eins das andere nicht schlägt. Nur in zwei Schränken herrscht Sèvres vor. Hier aber stechen schon die Farbenarten und Abarten in ihrem bleu du Roi und ihrem Türkisblau, ihrem rose Dubarry und ihrem saftigen Grün wundervoll voneinander ab.

Schwerere Arbeit als die Porzellansammler haben die ernsten Japansammler. Wir besuchen die Sammlung des japanischen Konsuls Gustav Jacoby in Berlin: er besitzt die meisten und herrlichsten Lacke, aber es ist nicht so einfach, uns jedes einzelne Stück

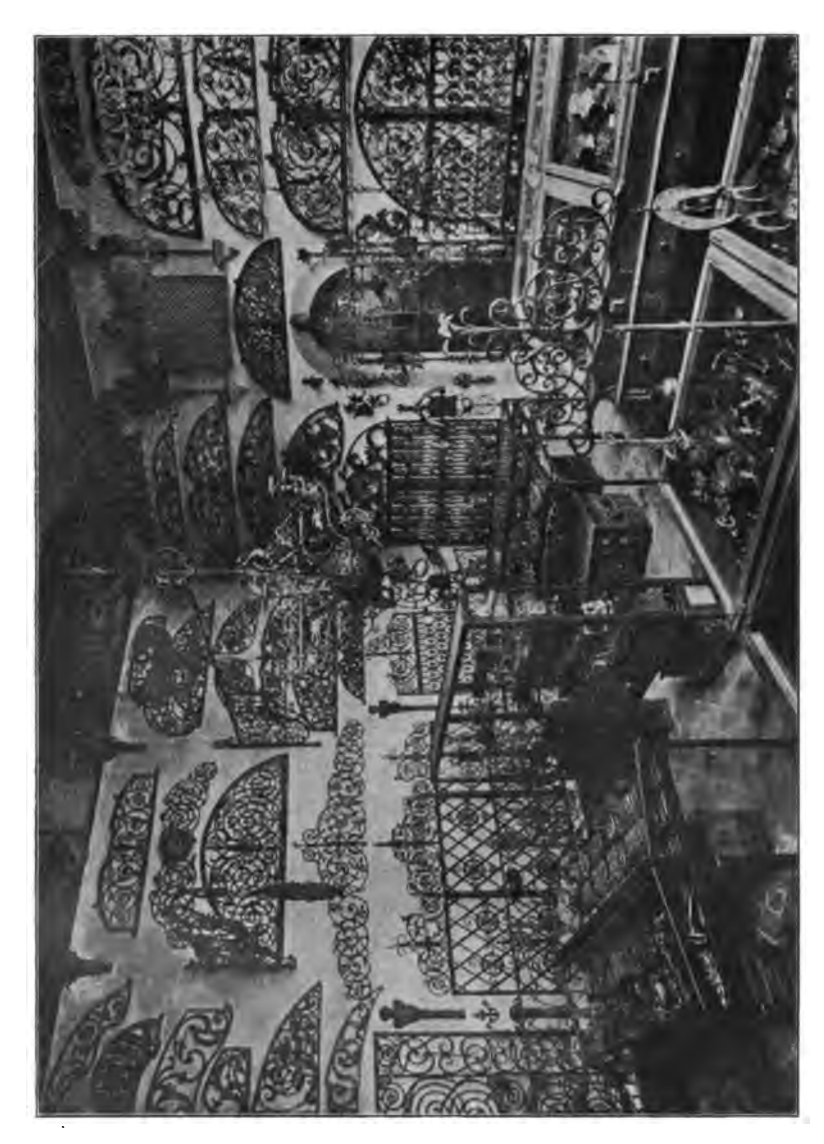


Abb. 47. Sammlung Kühnscherf, Dresden.

in der mehr als zweitausend Nummern umfassenden Serie zu zeigen. Denn er muß Kistchen um Kistchen auspacken, seidene Kissen um Kissen entfernen, bis er endlich die Enden eines langen Seidentuchs beiseite schlägt, um das schimmernde Lackkästchen herauszuschälen, das hier wohlverwahrt ruht, vor Licht und Luft und Staub geschützt. Die Reize der alten Japan-Kultur umstricken uns. Wir fühlen immer stärker, daß die „Zweckkunst" des asiatischen Volkes — denn jedes dieser köstlichen Dinger fand im Haushalt der Japaner seine praktische Verwertung — dem Kult der Poesie entsprossen ist, die ihm den Augenblick verschönern sollte...

Manche Sammlungen, wie die Galerie W e b e r in Hamburg (Abb. 45), die Galerie G e r s t e n b e r g in Berlin (Abb. 36), oder die Sammlung K ü h n s c h e r f in Dresden (Eisenarbeiten, Abb. 47) haben mehr oder minder musealen Charakter, in manchen wieder, wie in der Galerie Thomas K n o r r in München (Abb. 48) oder in Sammlung A g a t h in Breslau (Abb. 46), ist das Praktische mit dem Schönen geschickt verbunden. Bilder und Kunstgewerbe fügen sich hier künstlerisch-dekorativ dem Rahmen der Wohnräume ein.

Für ein Muster jener Sammlungen aber, die trotz ihrem musealen Anstrich eine angenehme Wohnlichkeit haben, halte ich die Galerie von Fritz G a n s in Frankfurt a. M. In zwei Sälen, die man vom Speisezimmer erreicht, wo in eingebauten Schränken altpersische Fayencen liegen, spielt sich sozusagen die Sammeltätigkeit des Hausherrn ab. Der größere Raum, der Hauptsaal, schützt die alten Gemälde und die Reihe der Antiken, die hier in Glasschränken und Vitrinen wissenschaftlich geordnet sind. Dieser Hauptsaal nun, der u. a. Rembrandts „Kreuzabnahme" und „Kopf einer Alten", van Dycks Porträt des Earl de Arundel (Abb. 12), Murillos „Johannes mit dem Kinde", einen „Alten Herrn" von Giovanni Battista Moroni, drei venezianische Ansichten seines Landsmanns Guardi und einige Porträts von Guardis englischen Zeitgenossen Hoppner und Lawrence enthält, ist, als Raum genommen, von den üblichen Galeriesälen wesentlich kaum verschieden. Hingegen aber erregt die künstlerische und architektonische Ausgestaltung des zweiten Saales besondere Aufmerksamkeit.

Es sind eigentlich zwei romanische Interieurs, die ein stattlicher dunkelbrauner Holzbogen trennt, die aber in ihrer Intimität doch wie ein einziger Raum wirken. Eine antike Büste des Aristoteles, hinter der ein Gobelin seine diskreten Farben zeigt, wird durch den Rundbogen sichtbar. Von den altenglischen Chippendale-Stühlen aus, deren Stil hier durchaus nicht stört, können wir ruhig die



Abb. 48. Sammlung Knorr, München.

Bilder studieren, die uns umgeben. Da ist ein Porträt des Haarlemers Verspronck, den man für einen Frans Hals halten könnte — so stark hat sich der Schüler in die Art seines Meisters hineingelebt —, da hängen Teniers, van der Heyde, Goyen, Isaak Ostade. Dann aber führt uns der Weg vorbei an einem stolzen griechischen Kopfe, der von zwei pompejanischen Vasen flankiert ist, vor den romanischen Rundbogen. Hier ergötzt uns der „Entenbaum" des Jan Steen, dieses kunstwissenschaftlich so oft gewertete Bild, dort

ergreift uns die Tiefe einer Landschaft von Isaak Ostade, hier eine Landschaft von Hobbema, dort der „Old Parr“ des Rubens, dieser Charakterkopf mit dem weißen Bart, der auch van Dyck begeistert hat. Und flugs sehen wir uns mitten drin in der italienischen Renaissance bei Bellini und flugs wieder bei den Flandern, bei Memling und Gerard David.

Aber ich wollte ja nicht auf die einzelnen Werke eingehen, sondern nur ihre Aufstellung in diesem romanischen Interieur zeigen, das noch viel stimmungsvoller wirkt, wenn am Abend das Licht von der goldmosaikenen Decke über die dunkelroten Sammetwände gleitet und auf die Bilder herniederfließt, die hier die Kunst der großen Epochen deuten.

Die Sammler und das Fälschertum.

Fälscherkniffe und Fälscherkünste.

Watteaus Freund Gersaint sagte einmal: „Wenn man sich nur an das Schöne und an das Vollkommene hält, hat man die Genugtuung, nur Dinge zu besitzen, die einem jederzeit gefallen.“ Und Bonnaffé, der Kenner, fügt, weit mehr als hundert Jahre später, den Worten des sammellustigen Kunsthändlers hinzu: „Man laufe immer weniger Gefahr, dupiert zu werden, wenn man in jeglichem Genre — und koste es, was es wolle — sich nur an das Schöne und an das Vollkommene hält, als wenn man sich mit mittelmäßigen Dingen zufrieden gibt, nur weil sie billiger erscheinen“... Beide haben recht: der Händler und der Schriftsteller. Nur daß Bonnaffé vergißt, daß seit jeher auch schöne und vollkommene Fälschungen zu großen Preisen gekauft worden sind.

Ich sagte, seit jeher. Denn es hat immer Fälscher gegeben, in jedem Lande, zu jeder Epoche. Überall, wo es Produzierende gab, gab es auch Reproduzierende, die sich wieder in zwei Gruppen sonderten: in solche, die bewußt fälschten, und solche, deren Arbeiten erst durch die Machenschaften der Vermittler zu Fälschungen wurden. Ja, es sind übrigens unter den Produzierenden selbst immer welche gewesen, die aus unbezähmbarer Sucht, ihren Gegnern es gleichzutun, deren Arbeiten nachgeahmt und so die Rolle der Fälscher gespielt haben. Zenodorus, der große Bildhauer und Ziseleur, der von den Avernern für eine Statue des Merkur, an der er, nach Plinius, zehn

Jahre gearbeitet hatte, 40 Millionen Sesterzien erhielt, machte zwei Becher des berühmten Calamis „so meisterlich nach, daß sie von den Originalen nicht zu unterscheiden waren". Und eine noch interessantere „Fälscher"-Spezies stellt Zeuxis dar, dem Neid und Eifersucht so fern gewesen sind, daß er den Bildern des grundlos verkannten Protogenes dadurch Geltung verschaffte, daß er sie zu hohen Preisen angekauft und für die seinigen ausgegeben hat.

Niemals aber hatte die Fälscherindustrie — und sie war im antiken Rom und im Italien der Renaissance in starker Blüte gewesen — eine so erschreckende Ausdehnung angenommen wie heute. Verlockt durch die enorme Entwicklung des Sammelwesens, des Kunstmarkts, der Preise, werden begabte Künstler den gewerbsmäßigen Fälschern zugetrieben, werden ganze Fabriken gegründet, aus denen man Möbel, Bilder, Skulpturen, Porzellane, Fayencen usw. in ziemlich erheblicher Menge — denn der „Bedarf" ist groß — in alle Welt exportiert. In China und Japan feilschen die Reisenden um Pariser Alt-China- und Japan-Porzellane, in Venedig um böhmische Murano-Gläser, in Wien um Berliner Füger-Miniaturen, in Paris um Wiener Corots, in Augsburg um Londoner Silberhumpen. Und die Reihe ginge, wenn man sie fortsetzen wollte, fast ins Unendliche.

Es vergeht kein Jahr ohne seine Bilderfälschungsaffären, kein Jahr ohne seine Antiquitätenfälschungsprozesse. Dabei scheint es nicht unwichtig, daß heute gerade die Fälschungen moderner Gemälde so stark überhandnehmen. Man erinnert sich noch der angeblichen Lenbach, mit denen der Kunstmarkt vor einigen Jahren getäuscht worden ist, aber auch Menzel, Leibl und Böcklin werden mit Vorliebe imitiert. 1908 wimmelte es in Berlin von falschen Menzel-Bildern, und damals erzählte mir der Bildersachverständige am Kammergericht, Karl Wachtler, folgendes charakteristische Schulbeispiel:

„Ein in der Gesellschaft sehr bekannter Kommerzienrat kommt eines Tages zu mir: ‚Ich habe einen Menzel für 18 000 Mark gekauft. Bitte, sehen Sie sich ihn an.'

Ich gehe also hin und lasse mir von dem Herrn seine Bilder

zeigen. Er hat eine ganze Menge. Plötzlich sage ich: ‚Nun zeigen Sie mir, Herr Kommerzienrat, endlich mal Ihren Menzel!‘

Der Kommerzienrat ist perplex und sagt: ‚Ja, haben Sie ihn denn nicht bemerkt?‘

‚Wo?‘ frage ich.

‚Unter diesen Bildern,‘ antwortet er.

‚Nein‘, sage ich, während der Kommerzienrat schnell auf ein Bild hinweist, das 1868 signiert ist. Ich fixiere das Bild, das zwei Frauen auf einem Balkon stehend und einem Fackelzug nachsehend, darstellt, sehr genau und konstatiere, daß es aus der belgischen Schule von 1840 stammt.

‚Das ist nicht möglich,‘ wirft der Herr Kommerzienrat ein, und erzählt mir, daß ein ungemein geschätzter Berliner Künstler — ich will seinen Namen nicht nennen — dem Kunsthändler, der diesen „Menzel“ zu verkaufen hatte, die schriftliche Bestätigung gegeben hat, daß dieser „Menzel“ ein echter Menzel ist.

‚Ja, dann hat sich eben“, erwiderte ich, ‚Herr Professor ... geirrt.‘

Natürlich ist die Sache dem Kommerzienrat nicht angenehm. Es kommt zum Prozeß. Zwei Professoren der Akademie werden herangezogen, um ihr Gutachten über die „Echtheit“ dieses Menzel abzugeben. Als aber die Herren an dem Bilde des Kommerzienrats Qualitäten entdecken, die auf einen „echten Menzel“ schließen lassen, setze ich einen Termin fest, der in der Nationalgalerie angesichts der 43 Menzel, die sie besitzt, stattfinden soll.

Was auch geschieht. Der angebliche Menzel wird in die Galerie geschafft, und die Herren Professoren, denen sich einige Kollegen von der Akademie angeschlossen haben, untersuchen nunmehr das Bild. Sie bestätigen schließlich mein Urteil und der Herr Kommerzienrat gewinnt den Prozeß. Die 18 000 Mark werden zurückgezahlt.“...

Das ist wirklich ein Schulbeispiel. Übrigens sind auch um jene Zeit Hugo v. Tschudi, der damals Direktor der Nationalgalerie

war, zwei Menzel angeboten worden: ein alter Mann und eine alte Frau. Es waren, wie Tschudi mir sagte, gut gemalte Bilder, die aber nicht aus Menzels Atelier, sondern aus der Schule Gussow stammten. Mit „Menzel“ waren sie allerdings signiert.

In Berlin selbst dürften keine Bilderfälscher sitzen, zum mindesten keine großen. Hier wird der Markt von München aus und aus Österreich genügend reich „versorgt“. Das Malheur aber ist, daß sich das Publikum nicht selber schützt. Es kommen Reisende, die ihre Originale zeigen, auf denen die Leute das Signum Böcklin oder Michetti zu sehen glauben. Und die Leute gehen auf den Leim. Prozessieren sie, dann richten sie nichts aus. Es gibt in Berlin einen Kunsthändler, der vom Gericht einfach nicht weg kommt, der aber noch niemals einen Prozeß verlor, weil er das Geschäft nachweislich immer korrekt abgeschlossen hat. Denn die Bilder, die der Laie für Böcklin erhält und kauft, oder für Michetti, sind nicht Böcklin, sondern Röcklin signiert, und der Italiener Michetti kommt unter den Namensvariationen Mingetti, Micetti, Mincetti und Mingatti in den Handel. Jeder Richter weiß das, keiner aber kann etwas dagegen machen.

In der Wilhelmstraße zu Berlin lebte lange Zeit ein Maler, der die Hauptmeister der Wiener Miniaturisten so täuschend kopierte, daß selbst die gewiegtesten Kenner im ersten Moment stutzig wurden. Dieser Miniaturenfälscher — er ist heute schon unter den Toten — hatte eine besondere Liebe für Füger, der heute mit 12 000 bis 20 000 Mark im Handel steht.

Auch an die alte Graphik wagen sich die Fälscher heran, ja manche besonders begehrte Meister sind schon zu ihren Lebzeiten in Massen gefälscht worden. Chodowiecki zum Beispiel. 1793 schreibt er selbst an seinen Freund Anton Graff:

> „Ich möchte doch wissen, wer in aller Welt sich die Mühe gibt, meine Seltenheiten nachzustechen, entweder er muß müssige Hände haben oder es muß wass damit zu verdienen seyn.“

Und in dem gleichen Jahre spricht Chodowiecki nochmals von den Fälschungen seiner Blätter:

„Ich beklage Sie, lieber Freund,“ so spricht er Graff an, „daß Sie auch von der Krankheit, mein Werk zu complettiren, sind befallen worden, diese Krankheit ist beynah so schlimm als wie die Gicht, man hatt Mittel gefunden sie zu lindern, aber es sind paliative, d. ist, man hat verschiedene sehr gut nachgestochen, und viele Sammler damit betrogen, aber wenn man dann endlich den Betrug bemerkt, so verdoppeln die Schmerzen, denn man muß die Kopien eben so theuer bezahlen als obs die originale wären, so gings dem Herrn von Oesfeld der hatte 10 Thlr. für No. 22 geben und ich bewiess ihm dass es eine Kopie war, auch von No. 16 und 53 hab ich Kopien gesehen aber wer weiss was noch ist kopiert worden und mir noch nicht zu gesicht gekommen ist, denn ich wundre mich offt wenn mir dieser oder jener schreibt ‚nun hab ich doch auch endlich Ihre Sammlung komplet“... — — —

Gleich Chodowiecki, der gefälscht und verfälscht wurde — verfälscht, indem z. B. der Berliner Stecher Hopfer (nach Engelmann) unechte „Einfälle“ in die Plattenränder gestochen oder Originaleinfälle ausgeschliffen hat —, ist Dürer — Marc Anton war der erste Dürer-Fälscher —, ist Rembrandt, sind Menzel und Leibl als Zeichner besonders gefälscht worden. Am meisten jedoch werden neben den Bildern bestimmte Gruppen des Kunstgewerbes fabriksmäßig erzeugt: „altdeutsche Möbel“, für die man in der Regel wurmstichiges, mit Säuren präpariertes Holz verwendet, italienische Majoliken und Delfter Fayencen, die Monsieur Sanson in Paris en gros verkauft, Emails, die Monsieur Soyez in Paris in die Welt setzt, allerdings unter der Bedingung „daß sein Name und das Original, nach dem sie kopiert sind, darauf genannt werden“. Diese „Signaturen“ verschwinden natürlich alsbald.

Alle auf dem Markt geschätzten Porzellane unterliegen der Fälschung, die „hauptsächlich mit der Überdekoration begonnen hat, sich neuerdings, da die undekorierten Altsachen seltener und teurer werden, aber auch auf die Masse wirft“. Dazu

kommen Elfenbeinarbeiten, für die um 1850, nach Stefan Beißel, in Frankfurt a. M. und in Köln a. Rh. eigene Fabriken aufgemacht wurden usw. „Nur wenige Gebiete" — so führte Justus Brinckmann, der eifrigste Bekämpfer der Fälscher, schon Mitte der neunziger Jahre in seinen Hamburger Vorträgen aus — „sind noch frei von den trügerischen Nachahmungen. Beispiele dafür sind mittelalterliche Gewebe, die, abgesehen von der Schwierigkeit der Nachahmung der alten Farben und des Goldes, die Herstellung nur im großen lohnen und dadurch den Fälschern keinen Gewinn bringen würden; ferner Bildteppiche, Gobelins, deren Anfertigung in unseren Tagen höhere Kosten erfordert als ihr Verkauf als Altsachen decken würde. Bei ihnen begnügt sich der Fälscher daher mit Ergänzungen und Auffrischungen; letzteres auch mit Hilfe des Pinsels, ein übrigens schon im 16. Jahrhundert bekanntes und den flandrischen Bilderwirkern durch ihre Zunftgesetze streng untersagtes Verfahren."

Auch die Bronzeplastik galt noch vor kaum zwei Jahrzehnten für ziemlich „immun". Die großen Preise nun, die für Renaissancebronzen angelegt wurden, haben die Fälscher glücklich auch für dieses Gebiet gewonnen. „In Venedig tauchten", wie Bode erzählt, „nacheinander ein paar Bronzestatuen auf, die dem berühmten Meister der Statuen von Adam und Eva am Eingang des Dogenpalastes, Antonio Rizo, zugeschrieben wurden. Die erste dieser Bronzen, den Adam, kaufte der Louvre, und zwar für 40 000 Franken; für die Eva fand sich aber bald darauf ein Käufer in einem bekannten Sammler, und ein drittes ähnliches Figürchen fand noch ein paar Jahre später in dem Direktor des Pester Museums einen Abnehmer, nach dessen schmachvollem Zusammenbruch es dem Berliner Museum von „kompetenter" Seite sehr warm empfohlen wurde. Die Bronzen waren dadurch sehr geschickt nachgeahmt, daß auch die undurchsichtige schwarze Lackschicht, die die Quattrocentobronzen regelmäßig bedeckt, und sogar die Patina, die sich auf den Höhen beim allmählichen Abreiben des Lacks bildet, von den Fälschern täuschend nachgeahmt war."

Eine höchst amüsante Art der Fälschung schilderte der Schwede F. W. Sandberg in einem Bericht, den er seinerzeit der Jury der Pariser Weltausstellung über die Kniffe der Altertumsfälscher er-



Abb. 49. G. Bastianini, Savonarola.
Victoria and Albert Museum (Kensington-Museum), London.

statten mußte. Eines Tages entdeckte er nämlich in einem alten Viertel von Paris in der Nähe der Bastille eine Fabrik „alter Meister", „Antiquitäten" und „Reliquien". Als er die Fabrik betrat, merkte er einen brenzlichen Geruch und bekam schließlich heraus, daß

man gerade eine alte spanische Goldledertapete fabrizierte. Die Tapete stellte Szenen aus den Kämpfen der Kreuzritter reliefartig dar. Bis in die kleinsten Einzelheiten war alles so „echt“, daß jeder, der die Fabrikation nicht kannte, glauben mußte, daß er eine viele hundert Jahre alte Arbeit vor sich habe. Köstlich war die Art, wie man die kleinen Erhöhungen und Tüpfel, die altem Leder das eigentümliche Aussehen zu geben pflegen, herstellte. Zuerst strich man Sirup auf die Stellen, wo die Tüpfel sitzen sollten, und dann ließ man eine Menge Schwaben über den Sirup herfallen. Diese machten sich eifrig an den Leckerbissen und setzten gleichzeitig die kleinen Tüpfel ab, die das beste Zeichen für das hohe Alter und den antiken Wert bilden...

Die „Truchers“ sterben eben nicht aus, und es sind unter ihnen oft Meister von besonderem künstlerischem Rang. Etwa der in Odessa lebende Goldschmied Israel Rouchomowski, dessen bekannte „Tiara des Saitaphernes“ dem Louvre für 200 000 Franken angehängt wurde, oder Giovanni Bastianini, ein ins 19. Jahrhundert verschlagener Renaissance-Mensch mit einem angeborenen Renaissance-Empfinden. Der Bildhauer Paul Dubois erklärte — nach Eudel — offen, „er begreife nicht, wie ein Künstler der Gegenwart sich so sehr in den Geist des 15. Jahrhunderts einzuleben vermöge“. Der Louvre hatte nämlich eine Büste des Dichters Benivieni erworben und als hervorragende Quattrocento-Arbeit in die Nähe des Gefangenen von Michelangelo gestellt, bis eines Tages die große Überraschung kam, daß der zeitgenössische Florentiner Bastianini (1830—1868), der für den Händler Freppa arbeitete, der Schöpfer der Dichterbüste sei. Ein Tabakarbeiter hatte Bastianini für diese Dichterbüste Modell gesessen. „Ferner hatte Bastianini“, wie in Eudel-Rößlers „Fälscherkünsten“ betont wird, „nach einer alten Medaille eine Büste Savonarolas modelliert, die der Händler Vincenzo Capponi für 640 Lire kaufte und für 10 000 Lire an zwei Künstler, Banti und Corta wieder verkaufte, die sie 1864 im Palazzo Riccardi zum Besten der Armen als Florentiner Renaissancearbeit ausstellten. Alle Welt ließ sich täuschen, nur Dr. Foresi nicht, 1868 tauchte der



Abb. 50. G. Bastianini, Madonna mit Kind.
Victoria and Albert Museum (Kensington-Museum), London.

Savonarola in einer Versteigerung auf. Seitdem ist (auch) diese Büste verschollen."

Die Büste ist nicht verschollen. Sie befindet sich gleich einer „Madonna mit Kind" im Victoria and Albert Museum (Kensington-Museum) in London und ist dort, ebenso wie die „Madonna" — das Kensington-Museum gestattete mir in liebenswürdigster Weise die Reproduktion der beiden Stücke —, als Werk Giovanni Bastianinis (Abb. 49 u. 50) bezeichnet. Denn dieser originelle Fälscher verdient es ohne Frage, den talentvollsten Plastikern des 19. Jahrhunderts zugezählt zu werden.

Daß nun heute die Museen jegliches Fälschertum energisch bekämpfen und keine Gelegenheit unbenutzt lassen, um die Fälscher oder deren Vermittler vor Gericht zu ziehen, ist selbstverständlich. Und diesem gerechten Kampfe gegen Schwindel und Betrug treten auch alle die Händler bei, die etwas auf sich halten mögen. Was aber den neuen und jüngsten Privatsammlern not tut, um den Fälschungen überhaupt aus dem Wege zu gehen, ist vor allem: Vertiefung des Wissens auf jenen Gebieten, auf denen sie sammeln und zu sammeln beginnen, intensives Eindringen in die Techniken jener Kunstgattungen, die sie studieren. Und eins noch ist nicht zu vergessen: ein enger Anschluß an die Museen!

Benutzte Literatur.

Armstrong, W., Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland, Stuttgart 1909.

Beißel, St., Gefälschte Kunstwerke, Freiburg 1909.

Biermann, G., Zeitgeschmack und Kunsturteil, Leipziger Neueste Nachrichten, April 1910.

Bode, W., Die Kunstsammlungen Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloß Friedrichshof, Berlin 1896.

— Die Sammlung Oskar Hainauer, Berlin 1897.

— Aus dem modernen Kunst- und Antiquitätenhandel, Münchner Allg. Ztg., Beilage, Juli 1900.

— Galerie Alfred Thieme, Leipzig 1901.

— Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel. Kunst und Künstler, Berlin 1, 1903.

Bonnaffé, E., La commerce de la curiosité, Paris 1895.

Burckhardt, J., Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1869.

— Der Cicerone, Leipzig 1898.

Cicero, In Verrem und de officiis, herausgeg. von Heine, Berlin 1884.

Donath, A., Berliner Kunstwanderungen, Neue Freie Presse, Wien, Okt. 1902.

— Berliner Privatsammlungen, Vossische Zeitung (April, Mai 1905). — B. Z. am Mittag (Jahrgänge 1909 und 1910). — Velhagen und Klasings Monatshefte (September 1910, Juni 1911).

— Privatsammlungen im Reiche, B. Z. am Mittag 1910—11.

— Der Sammler Lanna, Frankfurter Zeitung, März 1911.

— Die Auktion Lanna, Der Cicerone, Leipzig, Heft 7, 1911.

Dreßlers Kunstjahrbuch, Rostock 1909.

Drey, P., Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst, Stuttgart 1910.

Drugulin, W. E., Allgemeiner Porträtkatalog, Leipzig 1860.

Dusmenil, M. J., Amateurs étrangers, Paris 1860.
— Histoire de plus célèbres amateurs italiens, Paris 1853.

Engelmann, W., Daniel Chodowiecki, Leipzig 1857.

Eudel, P., L'Hotel Drouot, Paris 1886.
— Fälscherkünste (bearbeitet von B. Bucher und herausgeg. und ergänzt von A. Roeßler), Leipzig 1909.

Falke, J. v., Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein, Wien 1877.

Fiedler, C., Über Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Leipzig 1876.

Fischer, E., Antiquitätenindustrie, Plutus, Berlin, Okt. 1907.

Fleischer, V., Rubens' Darstellungen der Geschichte des Konsuls Decius Mus in der Liechtenstein-Galerie, Neue Freie Presse, Wien, Okt. 1907.
— Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, Wien 1910.

Floerke, H., Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, München 1905.

Frey, K., Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1907.

Friedländer, M. J., Die britische Porträtmalerei, Frankfurter Zeitung, Januar 1911.

Frimmel, Th. v., Anonimo Morelliano, Wiener Quellenschriften, Neue Folge I, 1888.
— Kleine Galeriestudien, Bamberg 1892.
— Handbuch der Gemäldekunde, Leipzig 1894.
— Galeriestudien, München 1898.

Furtwängler, A., Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit, München 1899.
— Neuere Fälschungen von Antiken, Berlin 1899.

Goethe, Leben des Benvenuto Cellini, Tübingen 1803.
— Dichtung und Wahrheit, Weimar 1905.

Goncourt, E. u. J. de, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908.

Gotzkowsky, J. E., Geschichte eines patriotischen Kaufmanns, 1769.

Groß, H., Der Raritätenbetrug, Berlin 1901.

Hannover, E., Die Sammlung Heinrich Hirschsprung, Kunst und Künstler, 1, 1903.

Hirth, G., Aufgaben der Kunstphysiologie, München 1891.

Hyltén-Cavallius, H., Samlari i Sverige, Göteborg 1910.

Jahn, O., Die alte Kunst und die Mode, 1868.

Klemm, G., Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, 1838.
Lehnert, G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin.
Lessing, J., Was ist ein altes Kunstwerk wert? Berlin 1885.
Lichtwark, A., „Aus der Praxis", Berlin 1902.
Lübke, W., Über Kunstpflege, Stuttgart 1872.
— Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart 1881.
Luthmer, F., Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt a. M.
Mireur, H., Dictionnaire de Ventes d'art, Paris 1902.
Muther, R., Die Geschichte der Malerei, Leipzig 1909.
Neickel, C. F., Museographia, Leipzig und Breslau 1727.
Nicolai, F., Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Berlin 1785.
— Berlin und Potsdam, 1786.
Ostini, F. v., Die Galerie Thomas Knorr, München 1901.
Pausanias, Beschreibung von Griechenland (übers. v. C. G. Siebelis), Stuttgart 1827.
Plinius d. Ä., Historia naturalis (Ausgabe von Sillig), Hamburg und Gotha 1851—57.
Plinius d. J., „Briefe" (Döring), Freiberg 1843.
Roberts, W., Memorials of Christies, London 1897.
Rosenberg, A., Geschichte der modernen Kunst, Leipzig 1884.
Rovinski, D., L'œuvre gravé de Rembrandt, St. Petersburg 1890.
Sandrart, J. v., Teutsche Academie, 1679.
Scherer, V., Fürstliche Kunstsammlungen des XVII. u. XVIII. Jahrh. in Deutschland. Preußische Jahrbücher, Berlin, März 1911.
Schlossar, J. v., Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908.
Schuchardt, Chr., Goethes Kunstsammlungen, Jena 1848.
Seidel, P., Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit, 1892.
Smith, Catalogue raisonné, London 1831.
Spamers Illustrierte Weltgeschichte, herausgeg. von Prof. Dr. O. Kaemmel, Leipzig 1902.
Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte, Leipzig 1908.
Tschudi, H. v., Kunst und Publikum, Berlin 1899.
Ullsteins Weltgeschichte, herausgegeben von Archivrat Prof. Dr. J. v. Pflugk-Hartung, Berlin 1909.
Vasari, G., Vite de' più excellenti pittori etc. (übers. von Schorn und Förster), Stuttgart 1883—89.

Vasari, G., Vite de' più etc., mit kritischem Apparat herausgeg. von K. Frey, München 1911.

Ferner wurden durchgearbeitet:

Die Auktionskataloge von Amsler & Ruthardt, Lepke und Perl in Berlin, Heberle in Köln, Boerner in Leipzig, Christie in London, Helbing in München, Hotel Drouot in Paris, Gutekunst in Stuttgart, Dorotheum und Gilhofer & Ranschburg in Wien;

Die Zeitschriften: Antiquitäten-Rundschau (Eisenach), Antiquitäten-Zeitung (Stuttgart), Der Cicerone (Leipzig), Der Kunstmarkt (Leipzig), Die Kunst für Alle (München), Kunst und Künstler (Berlin), Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig), Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig).

Register.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

C

D

E

F

G

H

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

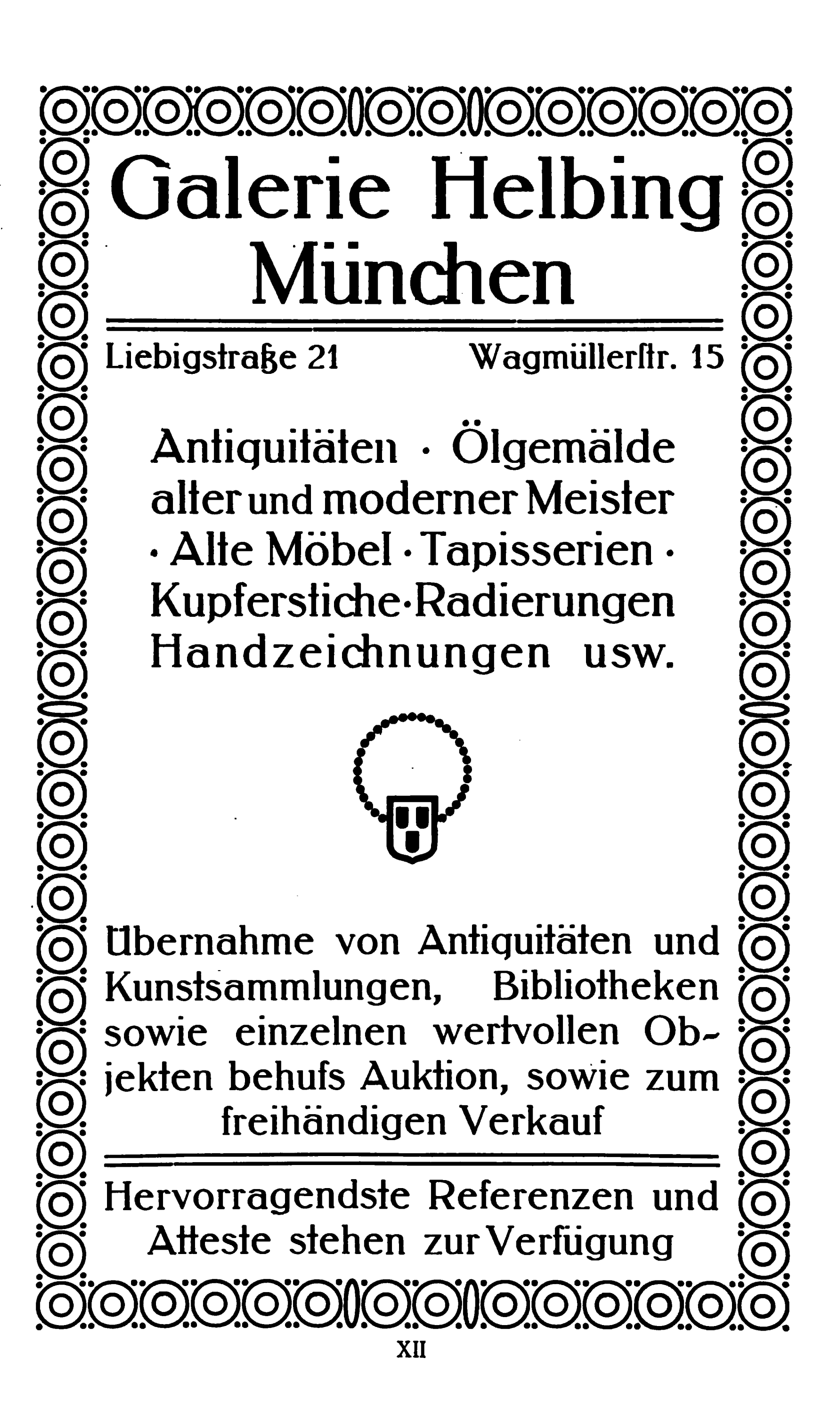
W

Z








Galerie Helbing
München
Liebigstraße 21
Wagmüllerstr. 15
Antiquitäten · Ölgemälde
alter und moderner Meister
· Alte Möbel · Tapisserien ·
Kupferstiche · Radierungen
Handzeichnungen usw.
Übernahme von Antiquitäten und
Kunstsammlungen, Bibliotheken
sowie einzelnen wertvollen Ob-
jekten behufs Auktion, sowie zum
freihändigen Verkauf
Hervorragendste Referenzen und
Atteste stehen zur Verfügung









